ИСКУССТВО КИНО

11
1963

„НАША ПАРТИЯ СЧИТАЕТ СОВЕТСКОЕ КИНОИСКУССТВО ОДНИМ ИЗ САМЫХ ВАЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ КОММУНИСТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ НАРОДА."

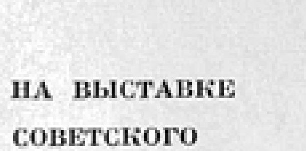
Н.С. ХРУЩЕВ



НАША СТРАНА КИПИТ В БОРЬБЕ И РАБОТЕ, ЛЮДИ ИЗМЕНЯЮТ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, СТРОЯТ НОВУЮ ЖИЗНЬ. ПУТЬ ИСКУССТВА, КОТОРЫЙ ВКЛЮЧАЕТ ХУДОЖНИКА В ЭТУ МОЩНУЮ КОЛЛЕКТИВНУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, КОТОРЫЙ НАПРАВЛЯЕТ ЕГО К ОБЩЕЙ ЦЕЛИ, МЫ НАЗЫВАЕМ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИМ РЕАЛИЗМОМ.

Вс. Пудовкин









НА ВЫСТАВКЕ
СОВЕТСКОГО
КИНОИСКУССТВА





Содержание

На обложке — стенды. Выставки советского киноискусства в Центральном Доме кино.

Фото на первой странице обложки: 1-й ряд — С. Эйзенштейн, Э. Тиссэ, А. Довженко; 2-й ряд — Вс. Пудовкин, М. Чиаурели, Ю. Райзман, Г. Васильев, С. Юткевич, М. Донской, А. Бек-Назаров, М. Ромм, Е. Дзиган. 1936



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 33-й

В. ЩЕРБИНА

Время, человек, искусство

В сражении идей, развернувшемся сейчас во всем мире, спор о человеке оказался едва ли не в центре. Во всяком случае, сегодня это одна из наиболее острых проблем. И если стремление раскрыть подлинную историческую и психологическую сущность человека составляет суть, сердцевину искусства социализма, то обесчеловеченность, мистификация личности — все углубляющаяся черта модернистских течений. Дегуманизация искусства, искажение облика человека проявляются в разных формах и вызываются многими причинами. Но как бы ни были причудливы эти формы и как бы ни были сложны эти причины, нельзя упускать из виду основные цели, которые преследуют идеологи реакции, обезличивая и искажая облик человека.

Модернизм наших дней включает в себя на первый взгляд совершенно противоположные явления. Отвлеченность, доходящая до абсолютного «геометризма», здесь существует рядом и с подчеркнуто антиэстетическим натурализмом, и с мистифицированным психологизмом, абсолютизирующим хаос частных внутренних состояний человека, с «потоком подсознания», наиболее отчетливо представленным в произведениях Пруста, Джойса, Кафки. Именно они сейчас провозглашаются модернистами наиболее полным выражением художественного сознания эпохи.

Демонстративное отрицание всяких идеалов и неспособность их выдвинуть — всеобщая черта модернистских течений. Закономерно, что именно теоретики экзистенциализма взяли на себя неблагодарный труд обоснования ненужности и невозможности идеалов, их чуждость природе человека. Никакие идеалы, по утверждению К. Ясперса и других представителей экзистен-

циализма, — невозможны для человека, ибо человек несовершенен. Мир неустроен и неразумен. Существование человека бессмысленно, по самой своей природе человек греховен — вот монотонный, банальный, бесконечно повторяющийся в сочинениях экзистенциалистов довод.

«Человек — это звучит гордо!» — отвечаем мы знаменитыми горьковскими словами на весь этот поток модернистских книг, статей, фильмов.

I

В наши дни искусство, как никогда, находится на переднем крае идейных битв эпохи и с невиданной обнаженностью передает всю остроту и весь накал противоречий духовной жизни современного общества. При всем множестве художественных течений, школ и школок, эстетических теорий и теориек в мировом искусстве зримо видна основная линия размежевания противоборствующих направлений. Наиболее отчетливо она ощутима при сопоставлении позиции модернизма и социалистического реализма. Сложность, художественная специфика противостоящих течений никак не могут затушевать их явной, органической связи с основными политическими и философскими концепциями современности. Поэтому истоки всякой полемики в области искусства неизбежно нужно искать в конфликте мировоззрений.

Что побуждает художника отбирать тот или иной материал жизни, находить тех или иных героев, так или иначе освещать их судьбу? Ответ ясен, но дело не только в этом. Вера в человека, в силу его разума, в его будущее обращает художника и к соответствующим реалистическим принципам изображения. Художника же со скептическим, «отрицательным» воззрением на мир, отвергающего возможность поступательного движения общества, закономерно привлекают другие приемы. И он во имя хаотической бесформенности разрушает структуру произведения, ограничивает свое поле видения человека отвлеченно нивелированными или духовно «расщепленными» персонажами, лишенными и настоящего и будущего.

Июньский Пленум ЦК КПСС, совещания руководителей партии и правительства с представителями художественной интеллигенции еще раз подчеркнули новаторские, революционные черты искусства социализма. Существенная черта советского искусства — его вера в человека, его жизнеутверждающий характер. Наши противники обычно стараются искаженно представить жизнеутверждающий пафос советского искусства, толкуя его как однобокий подход к сложным, противоречивым явлениям действительности, как приукрашивание жизни, как боязнь изображения темных, отрицательных явлений. Совсем недавно во французском еженедельнике «Монд» было повторено старое, избитое обвинение социалистического реализма в том, что ему, мол, свойственно однобокое восприятие мира, при котором все внимание обращено на лучшее, на положительные аспекты советского общества, а все неприятное остается в тени, что действительность изображается не такой, как она есть, а лишь в перспективе, такой, какой она еще должна быть.

И такое явно предвзятое мнение повторяется непрестанно во множестве тенденциозных книг и статей. Надо ли доказывать, что оно не имеет ничего общего с жизнеутверждающей сущностью советского искусства?

Советские художники воссоздают в своих произведениях самые глубокие, самые острые конфликты современности, зачастую связанные с беспощадной борьбой противостоящих сил, с огромными жертвами, но их творения преисполнены глубокой веры в человека, в народ, в будущее.

О подлинной оптимистической сущности социалистического искусства замечательно сказал Н. С. Хрущев на Пленуме ЦК КПСС: «Некоторые писатели говорят — что же, нас призывают «лакировать», приукрашивать явления жизни? Нет, не лакировать. Мы призываем писать правдиво, пусть даже о самом мрачном, об отрицательном, но писать правдиво, с жизнеутверждающих позиций».

И он привел в качестве примера такие сложные, мужественные творения, как «Педагогическую поэму» А. Макаренко и фильм немецких режиссеров супругов Торндайков «Русское чудо», подчеркнув, что там «показано и мрачное, темное, но показано все это с правдивых, верных позиций. Так что мы не требуем, чтобы писатели, деятели искусства, кино приукрашивали, неправдоподобно изображали события жизни. Нет. Мы говорим им — показывайте действитель-

ность такой, как она есть, но покажите ее с позиций жизнеутверждающих».

Полезно напомнить, что проблема жизнеутверждающего начала искусства социализма уже получила богатейшую разработку у М. Горького, С. Эйзенштейна, А. Фадеева, В. Маяковского, А. Толстого, К. Станиславского, М. Шолохова, А. Довженко. В своих фильмах, романах, спектаклях они с беспощадной истинностью воссоздали трагические конфликты эпохи, ожесточенность борьбы нового со старым, мучительно тяжелые отрицательные явления жизни. Но какой бы суровой ни оказалась жизнь, эти крупнейшие художники видели необходимую задачу искусства в действенном, образном «освоении» современности, в раскрытии ее поступательного движения. Они видели свою цель в художественном открытии нового мира, нового человека. Прекрасно сказал однажды о позиции советского художника А. Толстой: «Я не могу открыть глаз на мир прежде, чем все мое сознание не будет охвачено идеей этого мира, — тогда мир предстает передо мной осмысленным и целеустремленным. Я, советский писатель, я охвачен идеей переустройства старого и строительства нового мира. Вот с чем я открываю глаза».

Мужественной и покоряющей силой гражданского и нравственного жизнеутверждения проникнуты фильмы Довженко — Солнцевой «Поэма о море» и «Повесть пламенных лет», а также дневниковые записи великого режиссера, опубликованные недавно в журнале «Искусство кино». В них много скорбных страниц, полных горечи и боли. Чуткий художник, он обостренно переживал несправедливости периода культа личности, тяготы, выпавшие на долю миллионов хлеборобов, грубейшее администрирование, с которым он иногда сталкивался в своей творческой деятельности. Тем не менее сколько любовной гордости своей эпохой, народом, революцией, творчеством социализма ощущается в этих записях! Как проницательно — сквозь драматические конфликты времени — чувствовал режиссер величие народа, могучую поступь истории, социалистическое преображение и укрупнение человека! Как непоколебимо его убеждение в гуманистичности миссии, в прекрасном будущем своей Родины!

«Все, что я знал, чувствовал, все, что видел мой духовный взор, — записал он однажды, — все обратилось в звуки. И стал я свободным. Я растворился в миллионах звуков в трансцендентной своей высшей сфере и написал для людей, которых люблю больше всего на свете, правду, всю, без страха и без ложных, скользких, сладких и подлых прикрас, без угодничества, без тупости, не потакая тупости заматерелых неучей и холодных честолюбцев, безмерно пугливых и ненасытных, жестоких маловеров и человеконенавистников. Какую я музыку создал? Почему прозвенела она благовестом надо всем светом? Чем возвеселила и покорила все человеческие души? В чем был ее смысл, в чем сила? Эта была патетическая симфония борьбы за Советское Устройство на Земле. Был гимн Советской Вселенной. Я создал его из бесконечности сложнейших звуковых сочетаний. Разнообразнейших и противоречивых...

... Из чего слагается красота? Из того же, что и жизнь и победа. Из осердеченного любовного единства всех ее явлений. В моей Симфонии побеждала Радость, и сила ее оптимизма и всепокоряющая Красота были как раз в преодолении безмерности дурного»*.

Дневниковые записи, как и все творчество А. Довженко, художника благородного, тонко чувствующего сердца, безмерно влюбленного в свою современность, проникнуты пафосом преодоления противоречий жизни, утверждением победы над темными сторонами бытия, утверждением жизни, величия народного подвига, правды социализма.

Тенденциозные зарубежные критики строят многие свои выступления против жизнеутверждающего характера советского искусства на ложном отчуждении героического начала от природы, от естественной сущности человека. Они трактуют героическое как нечто искусственно навязываемое личности социалистическими идеологами. Отсюда их противопоставление героя человеку. Советское искусство, напротив, находит в героизме борьбы и труда наиболее полное, высокое воплощение естественной сущности, внутренней красоты нового человека. Человек-герой — вот подлинный облик нашего передового современника. Таким он воссоздан в лучших произведениях советского искусства.

---

*«Искусство кино», 1963, № 1, стр. 48—49.

II

Говоря о кинематографии разных стран, необходимо все время иметь в виду широкие процессы, происходящие в художественной культуре, во всей духовной жизни современности.

Мировая кинематография сейчас представляет сложную, пеструю картину борьбы различных течений и школ, борьбы различных идейных и эстетических принципов, причудливое сплетение старых и новых изобразительных приемов и обостренных споров о том, что считать новаторством и прогрессом. На эти темы уже написано немало книг и статей, проведено немало дискуссий. Широкому обмену мнений здесь во многом содействует расширение и укрепление непосредственных контактов творческих работников разных стран, международные кинофестивали.

Уже давно ни один из видов искусства не развивается изолированно от всего потока духовной жизни эпохи, от социальных, философско-этических концепций, от других смежных видов художественного творчества, литературы, театра, живописи, музыки. Поэтому едва ли возможно сколь-нибудь полное объяснение борьбы различных концепций, различных течений в кинематографии без соотнесения их с другими сферами художественной жизни современности.

Мы за широту критериев в осмыслении картины кинематографии наших дней. Но в чем она заключается? Во-первых, в историчности подхода к явлениям искусства. Отсутствие ясной исторической перспективы зачастую мешает отличить подлинное новаторство от повторения старых, давно отвергнутых жизнью экспериментов, лишает возможности более полного использования почти полувекового творческого опыта советского киноискусства.

Затем назрела насущная потребность обоснованно и научно уяснить связь художественных явлений с определенными социальными и философско-этическими воззрениями. К сожалению, кинокритики редко выходят за пределы кинематографии, это лишает их возможности верно определить подлинную идейную природу ряда явлений сегодняшнего кино.

И, наконец, совершенно необходимо освещать развитие кинематографии в свете поступательного движения художественной культуры нашего времени, прежде всего литературы, театра и живописи, творчески синтезирующихся в фильме. Еще А. Блок в статье «Без божества, без вдохновенья», направленной против декадентов и формалистов, вдохновенно писал о синтетическом характере подлинной современной культуры, о жизненной обусловленности и взаимосвязанности всех ее звеньев. С тех пор это взаимодействие усилилось.

С наибольшей наглядностью эта особенность художественной культуры современности проступает в кинематографе — искусстве, естественно сливающем в художественном единстве различные виды художественного творчества.

III

Как уже говорилось, одна из характернейших черт развития искусства и литературы в последние годы — предельное обнажение связи самых сложных художественных течений с определенными социальными и философскими концепциями.

Наиболее ощутимо и разветвленно эта связь видна на примере экзистенциализма. Здесь одним термином обозначается как определенная философско-эстетическая концепция, так и крупное художественное течение, при всех своих оттенках определяющее общую направленность многих явлений современной литературы и искусства.

Как известно, с экзистенциализмом связан ряд явлений в кинематографии. Так, его философии и эстетике близко творчество представителей так называемой «новой волны» во Франции и Микеланджело Антониони в Италии. Вот почему разговор о фильмах «новой волны» не может быть сколько-нибудь полным, глубоким, без анализа их философско-эстетической первоосновы. Несколько лет назад многие еще питали надежду, что порыв группы «новой волны», ее желание отбросить старые штампы, ее стремление на улицы, непосредственно к натуре если не обновит мировой кинематограф, то, во всяком случае, проложит ему некоторые новые пути. Первые произведения «новой волны» привлекали к себе внимание обостренностью, даже какой-то болезненностью ощущения конфликтов, неустройства жизни. При всех различиях этих художников объединяло стремление пере-

дать свое, новое ви́дение мира. Таковы картины Трюффо «400 ударов», Шаброля «Красавчик Серж», «Кузены». Здесь критическое восприятие мира, характерное для кинематографа «новой волны», заставляло ожидать общественной остроты в творческом развитии художников.

В последующих же произведениях «новой волны» выступает как основной творческий принцип «расщепление» действительности, сознания. Действительность предстает в них запутанной, калейдоскопической, разъятой на свои составные элементы, в эксцентрических сочетаниях, нарушающих все причинные и логические связи. Мир предстает в них как бы раздробленным на осколки. Можно допустить, что авторы таких фильмов, как «Зази в метро» (режиссер Луи Малль), хотели положить в их основу непредубежденное, непосредственное восприятие действительности, не скованное какими-либо идейными и теоретическими пристрастиями, но, воссоздавая простейшие видимые элементы жизни, представители «новой волны» не нашли для них объединяющего начала, утратили целостность ви́дения окружающего мира.

Согласно теориям кинорежиссеров и сценаристов «новой волны» искусство для своего обновления должно постигнуть «новые реальности». А постичь их можно лишь путем показа жизни так, как она есть, так, как она «врасплох» фиксируется кинокамерой. Творческая практика таких режиссеров, как Жан Руш («Хроника одного лета»), уже достаточно наглядно показала, что она сводится лишь к аналитическому расчленению явлений и не в состоянии воссоздать жизнь такой, как она есть. Воссоздаются лишь элементы, осколки действительности, целостный же ее облик остается за пределами экрана.

А рождены картины «расколотого мира» не чем иным, как экзистенциалистской идеей беспорядочности, абсурдности мира. «Я думаю, — заявил постановщик фильма «Зази в метро» Луи Малль, — что даже если бы мы хотели, то все равно не могли бы закрыть глаза на беспорядочность, нелепость, абсурдность нашей жизни».

Теоретики экзистенциализма утверждают, что их течение по самой своей философской сущности глубоко гуманистично, так как не богу, не государству, а человеку предоставляется в нем центральная роль. Они даже утверждают, что будто бы лишь с возникновением экзистенциалистского гуманизма вопрос о судьбе человека впервые приобрел подлинно важное значение. Распространены формулы: «Экзистенциализм — это гуманизм. Это философия о человеке для человека».

Однако провозглашение экзистенциализмом самоценности личности носит весьма специфичный, по сути, индивидуалистический характер. Достоинство человека определяется не тем, что ему отведено почетное место во вселенной, а тем, что его жизнь является продуктом его собственного творчества. Основные принципы экзистенциализма: «абсурдность существования», «оправдание человеческой целенаправленной жизни, несмотря на безразличность вселенной», «достоверность всякой, даже плохой веры», «отрицание общества, основанного на абсолютных политических и нравственных основах, на принятии абсолюта бога и Зла».

Исходным началом экзистенциализма является протест против рационализма, разума вообще, освобождение человека от всякой целостности, обусловливающей его жизнь, от всех существующих человеческих организаций, идей, понятий.

В «Философском словаре», изданном в ФРГ, отчужденность экзистенциализма от мысли, от идей определена чрезвычайно ясно: «...Экзистенциализм антирационалистичен. Он считает рассудок непригодным инструментом для исследования истины...

Экзистенциализм — философия суровая и трезвая; в центре его исследований стоит человек, ставший благодаря опыту двух мировых войн реалистичным, враждебным идеологии; человек, преследующий единственную цель — внешне и внутренне справиться с бременем своей судьбы, сил которого хватает только на то, чтобы существовать. С исторической точки зрения, экзистенциализм является началом философии, которая в качестве последнего безусловного ставит в центр своего рассмотрения человека с его действительными задачами и трудностями».

Закономерно, что эстетика, исходящая из этих положений, неизбежно выбрасывает из искусства мыслящего, общественного человека, лишает его живых исторических и психологических черт.

Утрата сколь-нибудь определенной концепции мира, удаление из искусства обще-

ственного человека, понятно, влекут за собой ряд других эстетических и политических выводов. Один из них — неверие в возможность существования какого-либо положительного героя. «Какое странное слово — «герой», — говорит один из персонажей фильма Антониони. Подобную точку зрения высказывал, в частности, и Клод Шаброль. Свой отказ от какой-либо оценки явлений современности представители «новой волны» обычно пытаются обосновать тезисом о «существовании», как самом естественном, неизбежном состоянии человека. «Меня, — говорил Шаброль, — упрекают в том, что я не занимаю активной позиции по отношению к проблемам современного мира. Но у меня есть своя маленькая философия истории. Ведь если я не занимаюсь политикой, то политика занимается мной. Таким образом, честь спасена».

«Литература вещей» возникла в процессе спора, отталкивания от программы экзистенциализма. Ряд французских критиков не без основания утверждает, что «новый роман» обосновывается на развалинах романа экзистенциалистов.

Соотношение психологического экзистенциалистского «антиромана» и «литературы вещей» довольно точно определил Хальдор Лакснесс, назвав факт появления «антиромана» любопытной и по-своему закономерной, но столь же односторонней реакцией на фрейдистскую психологическую «девальвацию» литературы. Это, по его словам, тоже само по себе интересное явление, одно из многих «возвратных» литературных движений, характерных для современной Франции. Хотя этот род чтения пригоден только для знатоков, его превозносят до небес и объявляют универсальным методом создания книг для всего света, несмотря на то, что подобное уже много раз встречалось во французской литературе с ее страстью к прихотливому изоляционизму. Стараясь обойтись без «рассказывания истории», «антироманисты» тем не менее прибегают к традиционному стилю, дотошно, многоречиво, бесстрастно и произвольно описывая бессодержательную, вне времени и пространства существующую среду, в которой обретаются безликие персонажи, друг с другом никак не связанные. Этих-то персонажей их создатели и пытаются выдать за представителей реальности, с небес взирающих на мир «традиционных хроник».

Сами создатели и теоретики «нового романа» видят свою миссию в оздоровлении искусства, в избавлении его от субъективистских туманностей экзистенциализма. Свою известную программную статью «Природа. Гуманизм. Трагедия» Ален Роб-Грийе полемически заострил против мистифицированной трагической концепции мира экзистенциалистов, их основополагающего положения о постоянной обреченности человека на одиночество, несчастия и страдания. Анализируя романы «Посторонний» Камю и «Тошнота» Сартра, Роб-Грийе утверждает, что экзистенциалисты стараются внушить мысль, будто бы «лучшим залогом нашего спасения служат прискорбные случайности нашего существования, несчастье, поражения, одиночество, безумие». «Я убежден, — возражает он им, — что несчастье, как и все в этом мире, ограничено пространством и временем... Нетрудно заметить, что ставшая системой трагическая интерпретация мира, в котором я живу, — зачастую результат предвзятого умысла».

Для всех очевидна самая непосредственная связь «литературы вещей» и шозистской кинематографии Роб-Грийе с модной философской школой «бихейворизма», исходящей из тезиса о невозможности проникновения во внутренний мир человека. Отрицая субъективизм, настаивая на достоверности предельного объективизма, «шозисты» усматривают путь к достоверности бытия лишь в воссоздании вещей, внешних признаков предметов. Представители «нового романа» отвергли не только мистифицированные концепции экзистенциалистов. Они отказались от их попыток разобраться в противоречиях жизни, дать свое истолкование неустроенности человека, отказались от идеи ответственности художника. Для «шозизма» характерна тенденция разорвать связь между искусством и проблемами времени, в первую очередь политическими проблемами эпохи. В ответ на разговоры об ответственности художника перед своим временем Роб-Грийе выдвинул мысль о безразличии искусства к политике, о том, что художественному творчеству чужды защита, объяснения и оценки жизненных явлений. «Новый роман», — писал близкий к воззрениям неороманистов Ф. Марсо, — устраняет какие бы то ни было объяснения наших поступков. Теперь уже невозможно судить, что хорошо и что плохо, осталась одна кон-

статация. Мы все меньше и меньше отдаем себе отчет, почему мы действуем. Отныне не задаются вопросами, а просто живут».

Попутно заметим, что модернистские течения нашего времени весьма внутренне противоречивы, зачастую при внешних декларативных различиях переплетаются друг с другом. Так, совсем не последовательны ни в своей художественной практике, ни в теоретических суждениях как представители предельного объективизма «шозизма», «искусства вещей», так и крайнего субъективизма — экзистенциализма. Расхождения внутри школы «нового романа» отчетливо выявились в противоположных определениях сущности искусства, предложенных М. Бютором и Аленом Роб-Грийе. Полемика Н. Саррот с Роб-Грийе раскрыла глубокие противоречия школы «шозистов». Н. Саррот совсем не ограничивается, как Роб-Грийе, воплощением внешних признаков вещей, а больше тяготеет к «потоку подсознания». По ее мнению, задача искусства — воссоздание «неведомых реальностей», области подсознательного, питающего корни художественного творчества. Соответственно такой программе современный роман должен состоять из записей нерасчлененного бессвязного потока реплик, смутных неосознанных ощущений, инстинктивных движений, вводящих читателя в недосягаемые разуму тайники человеческой души. Да и сам Роб-Грийе в настоящее время в своих романах-сценариях «В прошлом году в Мариенбаде» и «Бессмертная» проявил заметное движение в сторону психологических этюдов.

Модернизм колеблется между двумя внешне противоположными полюсами воплощения личности: крайним индивидуализмом экзистенциализма и полным растворением в отвлеченной «нивелированной геометричности». Но, в конечном счете, эти два полюса сходятся, как две формы выражения одного и того же принципа — распада личности. В том и другом случае из искусства исчезает живой реальный человек. Здесь и там находит воплощение «я» вне более широкого социального, гуманистического начала, личности, отчужденной от общества.

Ряд литераторов после появления первых деклараций и произведений Роб-Грийе усмотрел в них начало обновления современной литературы, открытие новых средств литературной выразительности, якобы отвечающих новым потребностям времени.

Здесь характерна общая тенденция модернистской критики воспринимать обесчеловеченную программу школы «нового романа» как воплощение «универсального новаторства», как своего рода художественный эквивалент современного воззрения на мир. К примеру, можно сослаться на статью испанского критика и литературоведа Хосе Кастальета «От объективности к предмету. По поводу романов Алена Роб-Грийе». В «литературе вещей», по его мнению, появились новая техника, новые средства изобразительности, с особой художественной силой воплощающие мир предметов, раньше не замечаемый искусством. Особая новаторская значительность здесь усматривается в отсутствии метафор, аналогий, в использовании только описательных эпитетов, измеряющих, определяющих, наконец, во введении в искусство нового понимания пространства — «четвертого измерения». Именно такая изобразительная техника представляется модернистским критикам и теоретикам соответствующей новой концепции мира. Эта техника рассматривается как последовательно-объективное повествование в литературе, связанное с достижениями современной физики, с самыми влиятельными философскими системами нашего времени — экзистенциализмом и (как ни странно!) марксизмом, с психологической школой «бихевиоризма», с физиологией рефлексов, с достижениями кино и телевидения. Согласно новой психологии никакой внутренней жизни, отличной от внешних проявлений человеческих эмоций, нет. Поэтому высшая объективность состоит в бесстрастном, верном, как изображение кинокамеры, описании внешнего поведения человека, без какого-либо анализа.

Модернистская критика вообще сейчас превратно трактует проблему влияния современной физики и кино на литературу. Современная физика, согласно распространенным взглядам, установила, что, в отличие от осязания, например, дающего в ряде случаев очень искаженное и неполное представление о предмете, зрение дает нам самое полное и точное представление о физическом мире. Не случайно, что параллельно с открытием (благодаря кино) совершенно новой культуры зрительного образа, самые мыслящие писатели именно в современной физике находили основание для так называемой объективной техники литературного изображения, которая придает большее зна-

чение описанию предметов и жестов, чем «копанию» в глубинах человеческой души. Отсюда их особый интерес к предметному миру.

Согласно подобным представлениям кино принесло в литературу новый способ наблюдать мир. Кино вернуло человеку весь вещный мир, который он обычно не замечает. Камера может видеть лишь внешнее проявление жестов, но не чувства, мысли, страсти людей. Это и взяли у кино создатели «нового романа» вместе с такими техническими приемами, как монтаж и др.

В свою очередь программные положения «литературы вещей» оказали заметное воздействие на западную кинематографию. Уже возник ряд фильмов, основанных на принципах «шозизма». Творчески очень близка к позициям Роб-Грийе и Натали Саррот писательница Маргерит Дюрас, автор сценариев «Хиросима, моя любовь» и «Столь долгое отсутствие». Критик Женни Люччиони в статье «Маргерит Дюрас и абстрактный роман» характеризует ее произведения: «Нет больше характеров, нет больше историй, нет ни сюжета, ни предмета. Зато есть глаз, который фотографирует, ухо, которое улавливает! Кого? Что? Нет больше диалога, зато есть романы, которые представляют собой один непрерывный диалог! Мир, потерявший равновесие, прозябающее, безответственное человечество. Но с другой стороны — автор, который сам является своим собственным персонажем, бог микрокосмоса, создающий роман и главный предмет романа!»

Критик восторженно расценивает произведения Маргерит Дюрас как переворот в мировом искусстве, определяющий его будущее. Столь свойственные декларациям авторов антиромана, антифильма, антидрамы требования удалить из искусства, из истории сюжет в своей сущности означают призыв удалить из искусства человека, идеи, нравственность, логику. Все это провозглашается неустойчивым, несущественным, неуловимым и даже ненужным во имя призрачной индивидуальной свободы — свободы произвола, лишенной какого бы то ни было смысла и цели.

Поэтика «литературы вещей», безусловно, разрушительно отозвалась на интересном фильме «Хиросима, моя любовь», поставленном Аленом Рене.

Отчетливое воздействие «литературы вещей», ее противоречивость видны в фильме того же Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде», поставленном по сценарию Роб-Грийе. Его создатели пытаются как бы выключиться из сферы реального смысла и логики событий, полностью уничтожить границы между реальным и нереальным, между объективным и субъективным. В фильме намеренно нет ощущения среды, времени, места, не раскрыты причины, побуждающие героев к тем или иным действиям. Разрушение естественного облика и движения жизни выводит за пределы фильма внутренний мир, переживания, стремления человека.

В связи с такими произведениями буржуазные критики, как правило, начинают варьировать тему расщепленности человеческого сознания вследствие конфликтов бытия, тему трагического одиночества личности, лишенной жизненной цели. На самом деле формулы «расщепленности», «трагичности», «одиночества личности» давно уже стали дежурной, стандартной банальностью, поскольку под них подводятся самые разнообразные, зачастую не имеющие ничего общего друг с другом явления. Наиболее неприемлемы здесь попытки стереть границы между подлинными конфликтами бытия в собственническом обществе и модернистскими трактовками «расщепленности», «трагичности», «одиночества» личности. Реализм раскрывает истинную природу этих конфликтов, их объективную философскую сущность, их подлинное место в жизни. Модернистские же течения, как правило, придают реальным конфликтам искаженный, мистифицированный смысл, по сути дела, увековечивают их, провозглашая вечным, неизменным злом бытия.

Есть гуманистическое ощущение одиночества личности, выражающее драматизм, протест личности против бездушия собственнической среды, борьбу за человека. А есть и другое воплощение «одиночества» личности, увековечивающее индивидуалистичность, опустошенность, стремление к обесчеловеченности искусства. К такому мировосприятию и примыкает фильм «В прошлом году в Мариенбаде».

Независимо от различных оттенков и позиций представителей «литературы вещей» все они объединяются общим стремлением к расчленению личности и удалению из искусства человека.

За исключением представителей открыто дегуманизаторских течений все худож-

ники признают, что главный предмет искусства — человек, его судьба, его внутренний мир. Тем не менее началом начал расхождения всех борющихся художественных концепций является понимание человека, его природы, судьбы, его будущего. Внутренний мир каждого человека сам по себе — сложная духовная система, привлекающая к себе художника. Но этот внутренний мир личности с рождения до конца органично включен в большой мир человеческого общества. Передовое искусство современности воплощает человека в многогранной полноте всех его взаимодействий с исторически конкретной средой, вне которой он немыслим.

Модернистские течения наших дней, напротив, строят все свои художественные и теоретические концепции на представлении о человеке как индивидуме, полностью отчужденном от своей общественной сущности, от окружения, как индивидуме неуловимо зыбком, противоречивом по своему духовному содержанию.

Абсолютизация разрыва, конфликта между личностью и окружающим миром составляет первооснову пессимистической интерпретации мира экзистенциализмом, провозглашения им безысходности одиночества человека. Со своей стороны, сторонники «литературы вещей», выступая против этой концепции, не смогли преодолеть ее: они только отказались от попыток объяснить неустройство мира, отвергли роль писателя как комментатора, истолкователя жизни. При всей своей внешней радикальности, несмотря на внешний протест против гнетущего психологического натурализма, программа «литературы вещей» развивается в общем русле модернистских течений. Роб-Грийе, обосновывая общую антиреалистическую направленность своей школы, возмущается даже тем, что к ней подходят с давно устарелыми критериями, ищут реликтовые пережитки старого романа, характеры, историю, среду, хронологию событий, сознательные обобщения. Ожесточенно нападает он на писателей-реалистов с их «старой» манерой писать о героях в их исторической и индивидуальной сущности. «Кто этот всезнающий и вездесущий рассказчик, который располагается повсюду в одно и то же время, который видит в одно и то же время внешность и изнанку вещей, который следует одновременно за движением лица и движением сознания, который знает сразу настоящее, прошлое и будущее всякого происшествия? — грозно спрашивает Роб-Грийе и тут же заключает: — Это не может быть не что иное, кроме бога».

Вспомним, что как раз подобную мысль утверждал Камю в стокгольмской речи 1957 года, где он почти в тех же выражениях объявил, что подлинным художником-реалистом мог быть только господь бог, если бы он существовал.

Не случайно и философские рассуждения Роб-Грийе («Имеет ли смысл наша жизнь?», «Что может знать об этом современный художник?» и т. д.) приводят его к агностическим положениям тех же экзистенциалистов.

«Сразу видно, почему бальзаковские объекты были столь устойчивы, — говорит он, — они принадлежали миру, в котором человек был хозяином; эти объекты были добром, собственностью человека, дело было только в том, чтобы владеть ими, сохранять или приобретать их. Было постоянное тождество между этими объектами и их собственником: простой жилет означал уже характер и социальную позицию в одно и то же время. Человек был резоном всякой вещи, ключом вселенной, ее естественным хозяином и божественным правом... Из всего этого ничего не осталось сегодня. В то время как буржуазный класс мало-помалу терял свое оправдание и свои прерогативы, мысль теряла свои существенные основания...».

Программа обесчеловечивания искусства обосновывается Роб-Грийе переменами в духовной жизни эпохи, новым мировосприятием, вызванным великими открытиями науки и техники.

В эпоху расцвета классического романа человек был смыслом всего сущего, ключом вселенной, ее естественным хозяином, ее божественным законом. Сегодня от всего этого осталось немного. Теперь от человека, как убеждает Роб-Грийе, осталась лишь оболочка, лишь голый каркас: с потерей веры в свою способность раскрыть глубинные закономерности мира, в возможность разумного воздействия на ход истории исчезли и сами глубины, сами бездны сознания человеческой личности, которые раньше уверенно и настойчиво исследовали скалолазы — писатели классического реализма. «Спустившись в пучину человеческих стра-

стей, прежний романист посылал в безмятежный мир поверхностей вести о своей победе, описывая тайны, к которым он прикоснулся рукой. И священное головокружение, охватывавшее тогда читателя, вовсе не порождало страха или тошноты; напротив, оно укрепляло веру в свои способности владычествовать над миром». Да, были бездны, заключает Роб-Грийе, но благодаря отважным скалолазам можно было измерить их глубину. Революция, которая с тех пор произошла, очевидна: мы не только не смотрим теперь на мир, как на нашу вотчину, на нашу собственность, приспособленную к нашим нуждам и поддающуюся приручению, но более того, мы больше не верим в эту глубину.

Воззрение это передает умонастроение тех кругов интеллигенции, которые потеряли ориентир в сложном движении истории и мучительно осознают свою неспособность разобраться в явлениях современности, объяснять их, найти ключ к воздействию на ход событий.

Творчество ряда представителей «шозистской» кинематографии весьма противоречиво. Так, Ален Рене уже в период постановки фильма «В прошлом году в Мариенбаде», еще только, можно сказать, зачиная «кинематографию вещей», признавался: «Моя подлинная страсть — жажда увидеть мир в его целостности, нерасчлененности. С каждым годом у меня создается впечатление, что я понимаю мир меньше, как-то более дробно. Это уже становится навязчивой идеей».

Искреннее признание одного из крупнейших деятелей модернистского киноискусства — свидетельство творческого кризиса, раздвоенности, стремления к художественному освещению подлинной жизни и одновременно свидетельство своего поражения в разыгравшемся в последние годы споре о Человеке.

Н. АБРАМОВ

Против искажения истории киноискусства

На протяжении последних десятилетий советское киноискусство стояло в центре внимания критиков и киноведов всего мира. Его истории и сегодняшнему дню, его мастерам и отдельным фильмам посвящены целые книги и отдельные главы в историях мирового киноискусства, многие тысячи статей и рецензий в периодической печати, в специальных журналах, сборниках и альманахах. Вероятно, ни об одном национальном киноискусстве не было написано столько восторженных и столько враждебных строк, сколько о советском кино.

Анализировать всю эту массу литературы, вышедшую во многих странах на десятках языков, было бы непосильным трудом. Мы остановимся лишь на некоторых из фундаментальных работ по истории киноискусства, на тех, где наиболее отчетливо ощутима авторская позиция.

Одна из первых и лучших книг — это очерки «Советское кино», ярко и вдохновенно написанные кинокритиком коммунистом Леоном Муссинаком. Вслед за ними идет монументальный труд американского историка кино Джея Лейды «Кино» — пожалуй, самая подробная история советского киноискусства, вышедшая за рубежом. Эта работа отличается полнотой, отличным знанием материала и глубокой любовью к советскому киноискусству. Небольшую монографию по истории советского кино написали англичане Торольд Дикинсон и Катрин де ла Рош. Итальянец Вирджилио Този и француз Марсель Мартен опубликовали свои сжатые до размера брошюры обзоры истории нашего кино. Если добавить кни-

ги на эту тему, написанные в Чехословакии, Японии и скандинавских странах, все равно список монографических исследований останется неполным.

После окончания второй мировой войны из печати вышло несколько фундаментальных работ по истории мирового кино: «Всеобщая история кино» Жоржа Садуля, «История киноискусства» Ежи Теплица, «Энциклопедическая история кино» Рене Жанна и Шарля Форда, новое издание «Истории кино» Мориса Бардеша и Шарля Бразильяка, «Кино до сегодняшнего дня» Пола Рота, «Самое живое из искусств» Артура Найта, «История кино» Пьера Лепроона и ряд других.

Анализируя как будто одни и те же явления — судьбы национальных киноискусств, направления и стили, творчество отдельных режиссеров и их фильмы, — авторы этих трудов пишут историю кино с различных эстетических позиций. Видное место в каждой из этих книг занимают главы по истории советского кино. Именно в оценках нашего киноискусства, его жанров, его мастеров и отдельных фильмов раскрывается подлинное лицо авторов, их научная объективность, их мировоззрение.

Диапазон оценок советского киноискусства чрезвычайно широк. Среди потока зарубежной киноведческой литературы можно выделить три группы работ, каждая из которых представляет определенную позицию по отношению к советскому киноискусству.

Не слишком многочисленная, но все же влиятельная группа реакционных буржуазных кинокритиков враждебно относится к советскому киноискусству, откровенно стремится опорочить его историческую роль и значение. Здесь в первую очередь нужно назвать французских критиков и историков кино Бардеша и Бразильяка. Симптоматично, что Морис Бардеш после второй мировой войны был казнен, как агент германского фашизма.

Недалеко от них ушел в своих оценках и французский кинокритик Ло Дюка, книжонка которого под громким названием «История кино» не имеет ничего общего с задачами научного исследования. Периодизация истории мирового кино и развитие киноискусства в разных странах весьма мало заботит Ло Дюка. Равно не интересуется он и идейной стороной произведений киноискусства, как, впрочем, и их художественной формой. Он произвольно раздает отметки «за талант» отдельным режиссерам вперемешку с актерами, путает, перевирает факты и даты, не подозревая даже о существовании исторического процесса, и с легкомыслием, смешанным с недоброжелательством, берется судить о сложной и яркой истории советского кино немого периода. Впрочем, «обзор» истории советского немого кино из этого «научно-карманного» издания можно процитировать полностью: «В России тоже кое-что происходило в истории кино. Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898—1948) поставил в 1925 году «Броненосец «Потемкин», художественная ткань которого была соткана из контрастов между крупными планами людей и предметов и искусно удлиненной перспективой фона. Эйзенштейн воспроизвел историю мятежа в 1905 году на Черном море и реакцию на него жителей Одессы. Толпа в этом фильме была актером с тысячью лиц и обличий.

Всеволод Пудовкин в 1926 году экранизировал роман Горького «Мать», также посвященный событиям 1905 года, но в этом фильме действуют только отдельные люди.

В 1927 году Эйзенштейн поставил чисто пропагандистский фильм «Октябрь», то же сделал и Пудовкин в своем «Конце Санкт-Петербурга». Два крупных режиссера остались на своих позициях, несмотря на официальный приказ создать агитационные произведения,— толпа у Эйзенштейна, человек — у Пудовкина.

В России прогресс может быть остановлен приказом; поэтому немое кино там существовало до 1934 года. Пудовкин поставил в 1928 году «Потомок Чингис-хана», в 1928 Александр Довженко ставит «Звенигору»— экранизацию народной украинской легенды, в 1929 Эйзенштейн создает «Генеральную линию», Довженко — «Арсенал» и Виктор Турин «Турксиб» — впечатляющий документальный фильм о строительстве железной дороги из Туркестана в Сибирь. В 1930 году вышел немой фильм «Земля» *.

Когда читаешь приведенные выше строки, не знаешь, чего здесь больше — воинствующего ли невежества, безграмотности или ненависти к советскому народу и его искусству.

---

* Lo Duca, Histoire du cinéma, Paris, 1958, p. 58—59.

Сжатый энциклопедический стиль требует от автора понимания главного, основного в историческом процессе, того, что составляет сущность сложной и многообразной эволюции национального искусства. Для советского кинематографа 20-х годов, вдохновленного идеями Октября, главным было рождение революционного искусства с его новой системой выразительных средств. Вне этой основной закономерности в нашем кино 20-х годов нельзя ничего понять и ничего объяснить. Это элементарная обязанность историка и кинокритика. Но именно этой революционной природы советского киноискусства Ло Дюка признавать не желает.

Об одном из самых значительных и ярких разделов мирового киноискусства — советском немом кино он с кислой миной, похлопывая нас по плечу, пишет: «В России т о ж е к о е - ч т о п р о и с х о д и л о в истории кино...» (Разрядка моя.— *Н. А.*) У всех на памяти результаты известного Брюссельского референдума 1958 года, в котором сто семнадцать историков кино и кинокритиков признали лучшим фильмом в истории киноискусства «Броненосец «Потемкин». А для Ло Дюка в нем ничего приметного не оказалось, кроме... «контрастов между крупными планами людей и предметов и искусно удлиненной перспективой фона». Не маловато ли, господин Ло Дюка, для того чтобы оставаться на протяжении тридцати пяти лет лучшим фильмом мирового киноискусства? И не маловато ли для киноведческого анализа написать о «Броненосце», что «Эйзенштейн воспроизвел историю мятежа 1905 года» (так французский критик называет нашу революцию 1905 года. А как насчет мятежа 1789 года во Франции? — *Н. А.*)? Если попытки анализа «Броненосца «Потемкин» свидетельствуют о поверхностно-примитивном понимании киноискусства, то утверждение, что звуковое кино в СССР началось лишь в 1934 году, да еще по «приказу», цель которого была остановить прогресс, представляет собой мошеннический трюк, рассчитанный на неискушенного французского читателя, который может и не вспомнить «Путевки в жизнь», удостоенной, кстати сказать, премии на Международном Венецианском кинофестивале в 1932 году, «Встречного», «Дезертира» и множества других советских звуковых фильмов, выпущенных в период с 1930 по 1933 год.

Прямой клеветой на советское киноискусство и его лучших мастеров С. Эйзенштейна и Вс. Пудовкина является утверждение Ло Дюка о том, что в постановке «Октября» и «Конца Санкт-Петербурга» «два крупных режиссера остались на своих позициях, несмотря на официальный приказ создать агитационные произведения, — толпа у Эйзенштейна, человек — у Пудовкина». Французский критик мог бы заметить, обозревая всю историю мирового кино, что еще никогда в результате «приказов», которые не совпадали бы глубочайшим образом с мировоззрением художника, не рождались шедевры мирового киноискусства, да еще такие, как «Конец Санкт-Петербурга», фильм, оказавший значительное влияние на формирование эстетических принципов режиссеров итальянского неореализма. Ло Дюка пытается внушить читателю, что Эйзенштейн и Пудовкин принуждаемы были под «диктатом» со стороны партии и Советского правительства ставить агитационные произведения. Он пытается, вопреки очевидности, отрицать тот факт, что в их творчестве идеи революции были той органической силой, которая и сделала их фильмы классикой мирового кино. Они были агитаторами, пропагандистами коммунизма по самому своему духовному существу. И надо сказать, что с подобной позицией реакционных авторов часто приходится встречаться в различных зарубежных энциклопедических обзорах, статьях, написанных для ЮНЕСКО, и т. п.

Для этой группы историков киноискусства характерными являются труды Рене Жанна и Шарля Форда, которые в свое время анализировал С. Юткевич в предисловии к «Всеобщей истории кино» Жоржа Садуля. Но помимо многочисленных ошибок и неточностей, высмеянных С. Юткевичем, в их пятитомной «Энциклопедической истории кино» содержится определенная концепция, которая приводит к искажению самой сущности процессов развития советского кино. Жанн и Форд — оголтелые противники реализма в киноискусстве. Эволюция выразительных средств кино, по их мнению, должна была привести к преодолению реализма.

Естественно, что реалистический характер советского киноискусства, его глубокая связь с народом, с передовыми идеями своего времени чужды реакционным французским киноведам. Поэтому достижения советского

киноискусства, его творческая история излагаются ими только как борьба формально-художественных направлений, никак не связанных с действительностью.

Появление манифестов Дзиги Вертова, его теории «киноглаза» и отрицание элементов игрового кино они рассматривают исключительно как реакцию на господствовавшую театральность в кино, как протест против влияния театра на киноискусство. Стремление Дзиги Вертова запечатлеть на пленке реальную действительность, потому что это советская действительность, его желание документальностью изображения активно утверждать эту новую действительность, Рене Жанну и Шарлю Форду остались глубоко непонятны и чужды.

Неверное объяснение они дают и творческим экспериментам Льва Кулешова. По Жанну и Форду, только реакция против театральности русского кино заставила Кулешова искать новые средства выразительности. Видимо, им просто недоступен идеологический анализ фильма; художественные средства кино они воспринимают только как эволюцию самодовлеющей формы, вступающей в борьбу с другими выразительными системами и изменяющейся только под влиянием этой борьбы. Как будто не существовало Великой Октябрьской революции, наполнившей новым содержанием киноискусство, вызвавшей к жизни множество новаторских средств изображения этой действительности. Для Жанна и Форда герой-масса и герой-индивидуум — только формальные категории фильма, монтажный и психологический кинематограф — только звенья единой цепи формальной эволюции советского киноискусства.

О «Броненосце «Потемкин» Жанн и Форд пишут исключительно в плане анализа его формы, начисто игнорируя революционное содержание фильма. Воплощение в картине образа народной массы трактуется ими как формальная новинка, а не как выражение идейной задачи — воспеть героизм революционного народа,— которую ставил перед собой С. Эйзенштейн.

Отдав дань восхищения формальным достижениям С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, А. Довженко, Г. Козинцева и Л. Трауберга и при этом выхолащивая революционное содержание их фильмов, Рене Жанн и Шарль Форд в то же время охотно отказываются от узкоформального анализа произведений, как только переходят к описанию советского киноискусства 30-х годов. Уделив достаточно места «Заявке» С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина и Г. Александрова (что, впрочем, делают все зарубежные историки кино), они стараются доказать, будто эту новаторскую теорию звукового кино ее авторы не сумели воплотить в жизнь из-за того, что их фильмы были насыщены «утилитарно-пропагандистскими идеями». Здесь Жанн и Форд из башни из слоновой кости «чистой теории» киноискусства, с вершин формального анализа поспешно спускаются на землю, для того чтобы подобно Ло Дюка пойти в атаку на «утилитарно-пропагандистские идеи». Стремясь опорочить советское киноискусство 30-х годов, противопоставить его победам немого периода, они утверждают, что торжество реалистического метода привело советское киноискусство к упадку. Они бездоказательно утверждают, что ни С. Эйзенштейн, ни Вс. Пудовкин, ни А. Довженко «не создали ничего значительного по сравнению с их достижениями немого периода».

Фильмы о Ленине Михаила Ромма, классический фильм бр. Васильевых «Чапаев» для Жанна и Форда являются лишь поводом для двусмысленных комплиментов и сожалений об ушедшей «золотой эре» советского киноискусства. Исторические фильмы В. Петрова и горьковская трилогия М. Донского рассматриваются ими как явления одного жанра, неприемлемые для них своим реализмом.

В задачу настоящей статьи не входит регистрация многочисленных ошибок и несуразностей, которые нагромождают Жанн и Форд, вроде утверждения, будто С. Эйзенштейну не дали закончить экранизацию тургеневского «Бежина луга», и что отказ С. Эйзенштейна прибегнуть к помощи А. Довженко, который, «как знаток тургеневской деревни», хотел помочь ему перемонтировать фильм, стал причиной творческой неудачи Эйзенштейна. Дело вовсе и не в том, что фильм «Сентиментальный романс», поставленный Г. Александровым, во Франции приписан С. Эйзенштейну, а композитор П. Чайковский назван Архангельским. Невежество Жанна и Форда активно «помогает» им извращать историю советского киноискусства.

Но если Ло Дюка, Жанн и Форд относятся враждебно к советскому киноискусству

в целом, давая извращенное представление о его истории, то некоторые буржуазные кинокритики и историки кино пытаются противопоставить судьбу отдельных режиссеров общему пути социалистического искусства. Это особенно отчетливо выступает, когда речь заходит о таком сложном и противоречивом в своей творческой эволюции художнике, как С. Эйзенштейн.

Видный шведский кинокритик и историк киноискусства Бенгт Идестам-Алмквист свою монографию об Эйзенштейне закончил фразой: «Эйзенштейн — мученик».

В написанной Мэри Ситон с явно реакционных позиций лживой биографии С. Эйзенштейна он обрисован человеком мрачным и одиноким, не понятым ни у себя на родине, ни за рубежом. Вся его творческая и теоретическая деятельность показана вне того общественного окружения, в котором она протекала. Будучи не в силах понять и объяснить сложную природу творчества С. Эйзенштейна, его великие победы и отдельные ошибки и поражения, Мэри Ситон пытается найти «ключ» к его мировоззрению, выдавая его за человека глубоко религиозного. Эта реакционная чепуха, очевидная для тех, кто знал Эйзенштейна, к сожалению, за рубежом многими принимается на веру. Автобиографические записки*, которые печатаются в собрании его сочинений, дадут недвусмысленный ответ на вольный полет «фантазии» Мэри Ситон.

Когда буржуазные историки кино переходят к советскому киноискусству 30-х годов, они в равной мере ополчаются и на метод социалистического реализма, и на принцип партийности в искусстве, и на проявления культа личности Сталина. А между тем именно в условиях культа личности метод социалистического реализма истолковывался нередко догматически и искажался. Это приводит иногда к своеобразному парадоксу: тот или другой зарубежный критик, искренне восхищаясь лучшими произведениями советского киноискусства, в то же время яростно оспаривает метод, которым они созданы. Почему? Да только потому, что метод был сформулирован некоторыми искусствоведами узкодогматически и в таком виде получил известность за рубежом. Английский кинокритик и историк кино Роджер Мэнвелл в своей книге «Кино и зритель» с любовью и восхищением анализирует ряд классических советских фильмов немого и звукового периода. Вслед за этим он обрушивается на метод социалистического реализма на основании одной попавшей в его руки статьи 1948 года. И к полному недоумению читателя, заканчивает книгу списком наиболее выдающихся произведений мирового экрана, среди которых видное место занимают не только «Потемкин», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Земля», но и «Чапаев», «Депутат Балтики», «Член правительства», «Мы из Кронштадта», трилогия о Максиме, горьковская трилогия М. Донского — то есть все те фильмы, которые созданы методом социалистического реализма, столь категорически раскритикованным автором.

Большим авторитетом пользуются за рубежом историки кино, в чьих работах зачастую содержится серьезный анализ творчества отдельных советских режиссеров или направлений советского киноискусства, хотя в их книгах нередко ощущается ограниченность буржуазных ученых, не способных понять и принять идеи революции, принцип партийности и народности советского киноискусства, метод социалистического реализма, вызвавший к жизни ряд выдающихся фильмов. Это Артур Найт и уже упоминавшийся Роджер Мэнвелл.

Эти авторы подчеркивают научную основу творческих поисков С. Эйзенштейна и Вс. Пудовкина, открывающих сильные и впечатляющие приемы эмоционального воздействия на многомиллионного зрителя, впервые приобщившегося к киноискусству. «Это были фильмы исключительного зрелищного воздействия, революционные по своей теме и в своей стилистике». «Впервые кино рассматривалось не только как искусство, но так же и как наука...» — писал американский историк кино Артур Найт.

Пафос открытия новой действительности и нового кинематографического языка, по мнению научно добросовестных зарубежных киноведов, был тем, что принципиально отличало советских режиссеров от их коллег в других странах. Они единодушно признают, что новаторство этих фильмов рождено стремлением выразить революционные идеи.

Подобные взгляды получают развитие и глубокую аргументацию у таких авторов,

* Частично опубликованы в журн. «Искусство кино», 1962, № 1— *Ред.*

как Ежи Теплиц и Джей Лейда. С удовлетворением читаешь объективный анализ фильмов немого периода в трудах американских исследователей Льюиса Джекобса, Джильберта Селдеса и Артура Найта. Только маститый английский историк киноискусства, один из пионеров документального кино — Пол Рота — придерживается иной позиции. В своей широкоизвестной и многократно переиздававшейся книге «Кино до сегодняшнего дня» (1960) он начинает главу о советском кино следующими словами: «Всегда существует тенденция переоценивать значение нового изобретения, новой философской теории живописи; подобным образом значение советского кино было в большой степени переоценено полными энтузиазма молодыми кинематографистами Англии»*.

Дальше Рота с готовностью признает необыкновенную силу воздействия советских немых фильмов. И она-то его пугает. Рота указывает, что социальное и политическое содержание советских фильмов выражено с таким художественным совершенством, которое заставляет зрителя принимать идеи этих фильмов. Он предостерегает от того, «чтобы в поспешном восхищении совершенной техникой этих фильмов не воспринять их содержание, тему и смысл, не подумав о подлинных намерениях тех, кто их создал»**.

Далее он признает, что «советские режиссеры умели использовать зрительные образы кинофильма для того, чтобы выразить дух и сердце своего народа в отличие от кинематографистов других стран, для которых фильм становился вместилищем захватывающих эпизодов и акробатических трюков»***. И после этого уже с плохо скрываемым раздражением пишет о том, как в результате партийного и государственного руководства советской кинематографией фильм считался ненужным, если он не обладал общественной значимостью.

Если бы Пол Рота был невежественным халтурщиком, как Ло Дюка, или эстетствующим формалистом, вроде Жанна или Форда, ему не стоило бы посвящать много места. Но эти зачастую противоречивые оценки советского киноискусства написаны талантливым историком, идейная ограниченность которого сводит на нет правильный анализ отдельных явлений. На протяжении многих страниц его монументального труда причудливо смешаны две тенденции — восхищения великими новаторскими достижениями советского кино 20-х и 30-х годов и внутренним неприятием идей, их питавших.

Поль Рота подробно анализирует режиссерские взгляды Л. Кулешова, Дзиги Вертова, увлеченно излагает и рассматривает творческие позиции С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина и А. Довженко. Он признает, что советское киноискусство с огромной силой воздействует на сознание и чувства зрителей. Недоволен он только одним — тем, что этим искусством руководят и направляют его Коммунистическая партия и Советское государство. Понимая, что внутренней силой произведений советского кино является его народность, он в то же время, как ни странно, призывает к «независимости» художника от той философии, которая пронизывает его творчество.

Это и есть буржуазная, мещанская ограниченность буржуазного историка, неспособного понять сущность процессов, происходящих в советском кино. Утверждая, что советские фильмы «выражают дух и сердце своего народа», он приходит в противоречие с самим собой, когда начинает спорить с идейными принципами советского киноискусства.

Некоторые оценки Пола Рота метки и убедительны. Один из ведущих теоретиков документального кино, он резко критикует некоторые ранние эксперименты Дзиги Вертова, утверждая, что группа «киноков» (за исключением М. Кауфмана, поставившего фильм «Весна») движется по замкнутому кругу и не способна вырваться из плена своих теорий «киноглаза» и «жизни врасплох». Он дает резко отрицательную оценку фильму «Человек с киноаппаратом», ставшему знаменем зарубежных формалистов от документального кино. К сожалению, Полу Рота, по-видимому, остались неизвестными главные реалистические фильмы Дзиги Вертова «Шестая часть мира», «Симфония Донбасса» и «Три песни о Ленине».

Пол Рота ошибочно делит советских кинорежиссеров на два крыла — «левое» и «правое». Режиссеры «левого крыла» — это С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин, А. Довженко,

* Paul Rotha, The Film till Now. A Survey of World Cinema. Mayflower, 1960, p. 217.
** Там же, стр. 218.
*** Там же, стр. 219.

Г. Козинцев и Л. Трауберг. Их творческий путь характеризуется поисками новых выразительных средств, созданием нового типа кинофильма.

«Правые» же, по мнению Рота, стремятся только к передаче политического содержания фильма. Их лидером, как он считает, является А. Роом — режиссер психологического плана, стремящийся донести мысли и чувства героев путем отбора как будто незначительных внешних проявлений.

Это разделение мастеров советского кино напоминает столь же бесплодное для понимания исторического процесса размежевание их на «новаторов» и «традиционалистов», высказывавшееся у нас в прошлом.

С тех же неверных позиций противопоставления экспериментаторов реалистам он анализирует творчество бр. Васильевых, Г. Козинцева и Л. Трауберга, С. Герасимова, М. Донского и других.

В группе «экспериментаторов» Рота пытается найти черты общеевропейского киноавангарда. Поэтому он подчеркивает влияние на ранние фильмы Козинцева и Трауберга немецкого киноэкспрессионизма и французского авангарда, полностью игнорируя революционное начало нашего искусства 20-х годов, определившего собой главные черты яркого и многообразного советского немого кино.

В 1957 году в США вышла небольшая книга «Самое живое из искусств», написанная американским историком кино Артуром Найтом. Родившись из курса лекций по истории мирового кино, прочитанного автором в университете Миннесоты в штате Миннеаполис, книга Найта стала одним из наиболее читаемых в мире трудов по истории киноискусства. Несколько глав Найт уделил советскому кино. Их названия отчасти раскрывают его понимание исторического процесса: «Новые начинания в России», «Монтажный принцип: Вертов и Кулешов», «Пудовкин и индивидуальный эпос», «Эйзенштейн и массовый эпос», «Поэтический символизм: Довженко», «Россия и ее спутники». Его оценки свидетельствуют о хорошем знании материала, хотя не со всеми его утверждениями можно согласиться.

Иногда Найт бывает объективен даже вопреки сложившейся у него на родине точке зрения, в частности о влиянии Д. Гриффита на молодое советское киноискусство. Как известно, С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин и Л. Кулешов неоднократно писали о той важной роли в овладении мастерством, какую сыграли для них фильмы Д. Гриффита. Приводя смысл этих высказываний, Артур Найт пишет: «Из фильмов Гриффита Кулешов научился понимать динамическую ценность длинных и коротких планов, научился с помощью монтажа усиливать или ослаблять эмоциональное воздействие на зрителя. В результате его собственных исследований о взаимодействии рядом стоящих кадров, его продуманному монтажу движений плеча, ноги, руки человека, его технике накапливания деталей он достиг такой силы в эмоциональной характеристике своего героя, такого проникновения в его психологию, какого Гриффит никогда не достигал»*.

Обширная глава, посвященная С. Эйзенштейну, дает обстоятельную и верную картину творческой эволюции крупнейшего мастера советского кино. Особенно интересен анализ «Броненосца «Потемкин» и «Октября», в котором, кажется, не опущено ничего из того, что следовало бы сказать даже в специальной статье. То же относится и к главе, посвященной творчеству А. Довженко, где наряду с ярким анализом «Арсенала» и «Аэрограда» содержится любопытное наблюдение над различием в средствах создания художественного образа у С. Эйзенштейна и Вс. Пудовкина, с одной стороны, и А. Довженко — с другой. «То, что другие режиссеры осуществляют преимущественно с помощью монтажного противопоставления, А Довженко достигает внутри кадра, создавая великолепный изобразительный кадр, значение и смысл которого изменяются с предельной интенсивностью. Начальный план «Арсенала» представляет собой спокойное, мирное поле, которое внезапно раскалывается гигантским взрывом, и зритель оказывается непосредственно вовлеченным в войну. В «Земле» есть длинная сцена невыразимой, почти неземной красоты, когда герой фильма идет по деревенской дороге между колышущейся в сумерках пшеницей. Его танец, переданный медленным движением камеры, прерывается выстрелом полубезумного парня, стремящегося этим помешать коллективизации земли»**.

К сожалению, Артур Найт оказался неспособным дать научный анализ звукового

* Arthur Knight, The Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies, 1959, p. 73.

** Там же, стр. 85.

периода советского киноискусства, что заметно обеднило его труд. Нужно надеяться, что в подготовке нового издания его книги Артур Найт сумеет найти возможность познакомиться с этой важнейшей страницей истории советского и мирового кино.

К этой же группе киноведов относится и французский кинокритик Марсель Мартен. В своей небольшой «Панораме советского киноискусства» он дает сжатый очерк истории нашего кино, правильно излагающий его исторический путь, в особенности после XX съезда КПСС. Мартен пишет: «Год 1956 знаменует собой поворот в советском кино и начало того, что можно назвать подлинным и торжествующим возрождением. XX съезд Коммунистической партии принес счастливые перемены в жизнь советских людей и в творческую атмосферу искусства. Возросло количество кинофильмов с 60 (в 1955 г.) до 120 (в 1959 г.). Теперь диплом ВГИКа дает, по существу, практическое право на кинопостановку. В советском кино воцарилась современная тема...»*

Но наряду с верными оценками основных событий истории советского кино Мартен искусственно пытается разделить единый реалистический поток нашего киноискусства на два различных направления. На протяжении всего развития советского киноискусства в нем сосуществуют, по мнению Мартена, два основных стилистических направления: реализм и романтизм. «Корни реализма — в великой русской живописи XIX века, прямом источнике киноискусства, а романтическая линия возникает из традиций русской музыки и поэзии» **. Мартен призывает искать в «двойном» влиянии этих направлений объяснение эксцентрики Фэксов и стиля Довженко. Внося этим изрядную путаницу в историю советского кино, Мартен два эти «направления» называет неореализмом и неоромантизмом советского киноискусства.

Хорошо знакомый с историей советского киноискусства, Марсель Мартен совершает ошибку, выводя отдельные явления искусства или целые направления из другого искусства. Если уж говорить о корнях реализма в советском кино, то следует указывать на традиции не живописи, а в первую очередь великой русской реалистической литературы XIX и XX веков и тех демократических и социалистических идей, которыми она питалась. Термины же неореализма и неоромантизма способны только внести путаницу с известным направлением итальянского послевоенного кино, нисколько не тождественным по своему стилю и содержанию с советским.

К третьей группе историков кино, наиболее близкой нам, относятся такие крупные ученые-киноведы, как Ежи Теплиц, Жорж Садуль и Джей Лейда. Их книги, проникнутые верным пониманием главных закономерностей истории советского кино, представляют собой серьезные работы, требующие особого обстоятельного разбора. Не во всем можно с ними согласиться, и полемика с этим кругом авторов по ряду затронутых ими вопросов истории, по отдельным оценкам станет особенно необходимой в связи с начавшейся работой по созданию новой пятитомной истории советского киноискусства.

●

Мы сделали лишь краткий обзор наиболее крупных зарубежных киноведческих работ, посвященных советскому киноискусству.

Но даже это беглое знакомство еще раз подтверждает истину, что как аполитичного искусства, так и аполитичной истории искусства не существует. Идет борьба мировоззрений, и объективные зарубежные критики и журналисты, перелистывая страницы истории советского кино, не в силах скрыть своих симпатий к его исконно гуманистическим и исконно реалистическим тенденциям. И в то же время воинствующая советская кинематография со всей категоричностью делит зарубежных историков на своих сторонников и своих противников. И в этом еще одно свидетельство силы, убежденности и боевой партийности коммунистического искусства.

* M. Martin, Panorama du cinéma Soviètique, 1960, p. 36.
** Там же, стр. 42.

ЛЕНИН И КИНО

Выходит из печати выпускаемый издательством «Искусство» сборник материалов и документов «Самое массовое из всех искусств». «Ленин и кино» *. В этом сборнике с максимальной полнотой представлено все наследие В. И. Ленина, в той или иной форме касающееся кинематографа.

Сборник состоит из пяти основных разделов:

В. И. Ленин. Статьи, письма, записки, стенограммы выступлений;

Декреты и постановления Совнаркома и Совета Труда и Обороны и распоряжения, подписанные В. И. Лениным;

По указанию В. И. Ленина (документы разных лиц, написанные по указанию В. И. Ленина);

Воспоминания соратников Владимира Ильича и работников кино;

Приложения. Сюда включены даты жизни и деятельности В. И. Ленина, связанные с кино; список неразысканных документов В. И. Ленина о кино (то есть тех документов, существование которых установлено, но обнаружить которые не удалось); примечания к основному тексту сборника; именной указатель и подробная библиография книг и статей советских авторов по теме «Ленин и кино».

В сборник включены материалы, имеющиеся не только в Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, но и в большинстве центральных государственных архивов.

В книге читатель найдет кроме уже известных документов и материалов также и публикуемые впервые, ранее не известные. Среди них следует отметить пометки В. И. Ленина на письме Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса в Совнарком, 5 выписок из протоколов заседаний Совнаркома и Совета Труда и Обороны и 13 новых документов, помещенных в разделе «По указанию В. И. Ленина». Все эти новые документы помогают полнее представить огромную роль В. И. Ленина в судьбах отечественной кинематографии.

В разделе «Воспоминания» наряду с материалами деятелей партии и Советского государства — Н. К. Крупской, А. В. Луначарского, Ем. Ярославского и других — помещены воспоминания работников кино: Г. Гибера, Ю. Желябужского, А. Левицкого, Э. Тиссэ, Д. Вертова, А. Лемберга и других.

Самостоятельное значение имеет интересный раздел «Даты жизни и деятельности В. И. Ленина, связанные с кино»; каждый факт или событие в этой хронике подтверждены ссылкой на источник. Новые документы и факты, ранее не известные исследователям и читателям, содержатся также в подробных примечаниях.

Публикуемые в книге документы и материалы свидетельствуют о внимании и заботе В. И. Ленина к первым шагам советского киноискусства и о его постоянном стремлении использовать кинематограф для антирелигиозной и научно-технической пропаганды, для повышения культурного уровня советского народа. Уже в «Записке тов. Литкенсу», написанной 17 января 1922 года, В. И. Ленин предлагал наладить выпуск специальной серии кинокартин «пропагандистского содержания», которые должны были разоблачать колониальную политику Англии в Индии, работу Лиги Наций и т. д. В. И. Ленин указывал в «Записке», что «картины пропагандистского и воспитательного характера нужно давать на проверку старым марксистам и литераторам». В своих воспоминаниях В. Д. Бонч-Бруевич рассказывает о том, что В. И. Ленин завещал киноработникам создавать такие фильмы, которые должны вдохновлять советских людей на борьбу «за новый быт, за новые нравы, за лучшее будущее, за науку и искусство...» Эта же классовая направленность советского кино отчетливо выражена и в воспоминании А. В. Луначарского, рассказавшего о содержании своей беседы с В. И. Лениным, состоявшейся в феврале 1922 года. Выпуск сборника «Ленин и кино», научно систематизирующего ленинские киноматериалы, является большим вкладом в разработку проблем кинематографии.

---

* Составитель А. М. Гак, под общей редакцией И. С. Смирнова.

А. ГАК

Солдат революции

Есть люди, творческий путь которых является страницей истории героической борьбы советского народа за свое светлое будущее. К таким людям принадлежит Нина Фердинандовна Агаджанова, автор сценария «Броненосец «Потемкин». Не случайно работа над сценарием о революции 1905 года была поручена ей, прошедшей суровую школу подпольной борьбы, неоднократно подвергавшейся царским правительством арестам и ссылкам.

Еще девушкой, ученицей Первой Екатерининской гимназии г. Краснодара (тогда Екатеринодара), Н. Агаджанова была свидетельницей бурных событий первой русской революции. Ее память отчетливо сохранила сцену многотысячной демонстрации трудящихся.

...На Соборной площади вдруг показались казаки и раздались крики: «Разойдись!» Хлестнули винтовочные выстрелы, и кто-то на стене написал кровью: «Николай II — кровавый»...

На волне общего революционного подъема в Краснодаре, как и в других городах России, возникали тогда различные революционные кружки, и в 1906 году Н. Агаджанова вступает в один из них. Он имел сокращенное название СВП, что означало «Союз вольных пропагандистов». Члены этого кружка «эсвепистов», как они себя называли, Донгулов, Соболева, Кононенко, Никитина и другие ставили перед собой цель революционизировать народные массы. Они собирали пропагандистскую литературу и распространяли ее по ближайшим станицам.

Политическое влияние Н. Агаджановой на своих сверстников было настолько значительным, что весной 1907 года родительский комитет гимназии, состоявший в основном из представителей местной буржуазии, потребовал ее исключения. Дело принимало серьезный оборот, и тогда дядя, опекун Нины, решил срочно увезти ее в Воронеж, к родственникам. Там Н. Агаджанова поступает в частную гимназию и там же, будучи гимназисткой 6-го класса, становится членом Российской социал-демократической рабочей партии.

Партийная деятельность Н. Агаджановой была столь активной, что осенью 1907 года ее, несмотря на юный возраст, кооптировали в состав Воронежского комитета РСДРП и вскоре избрали временным секретарем.

Ее связи с населением города возбудили подозрение у начальства. В связи с «вредной» деятельностью ее не допустили к выпускным экзаменам, но благодаря содействию либерально настроенной начальницы гимназии Степанцевой все же дали возможность в закрытом порядке сдать испытания по основным предметам.

Нина возвращается в Краснодар. Там она устанавливает связь с местной социал-демократической группой и ведет пропагандистскую работу среди рабочих мукомольной фабрики Ершова и кирпичного завода. Ведет прямо в доме своего богатого дяди. И надо сказать, что поначалу занятия проходили спокойно. Но однажды за дверью послышались шаги, стремительно вошел дядя.

— Кто это? — грозно спросил он.

— Не мешайте, мы сейчас уйдем,— запальчиво ответила Нина.

Рабочие ушли. Дядя был вне себя:

— Вон отсюда... Вон из моего дома.

Нина сказала:

— Да, я уйду, потому что мне здесь жить невозможно.

Но куда идти? Друзья помогли ей снять комнату, нашли учениц. Они же добились приглашения ее на прослушивание в местный кинотеатр.

Дело в том, что в этом кинотеатре, принадлежавшем французскому акционерному обществу братьев Боммер, оказалась вакантной должность аккомпаниатора. Надо отдать должное всем претендентам — они играли виртуозно, но их акком-

панемент, как правило, не имел никакого отношения к фильму. А когда наступила очередь Н. Агаджановой, она стремилась музыкой оживить немые кадры. Экзамен был выдержан.

Фильмы демонстрировались с четырех часов дня до двенадцати часов ночи и с двенадцати дня до двенадцати ночи по воскресным дням.

Но как ни было трудно, это первая встреча с кино оставила в душе Агаджановой памятный след. Незаметно для себя она становится поклонницей «Великого немого».

Вскоре Агаджанова переезжает в Москву и поступает на педагогические курсы историко-филологического факультета. И, конечно, продолжает революционную работу. Весной 1909 года на ее квартире был произведен первый обыск, и, хотя он не дал желательного для полиции результата, охранка с тех пор взяла ее «на учет». Год спустя Агаджанова оказалась в тюрьме. Это было в те дни, когда Россия хоронила Льва Николаевича Толстого. В Москве была организована манифестация. Агаджанова шла в первых рядах демонстрантов.

Полиция отсекла головную часть колонны, людей загнали в узкий переулок. Появились конные жандармы. Началась расправа. Арестованных, выкрикивающих «Долой самодержавие!», под конвоем повели в участок. Все участки тогда были забиты студентами, Агаджанову бросили в Пятницкий арестантский дом. В камеру набилось восемнадцать девушек, но и здесь продолжалась борьба: девушки объявили голодовку, пели революционные песни. Агаджанова была приговорена к одному месяцу тюрьмы.

После освобождения она еще активнее включилась в революционную работу, была одним из инициаторов студенческой забастовки. За это ее вместе с другими организаторами исключили с курсов и занесли на черную доску учебного заведения.

В феврале 1911 года ее снова арестовывают и ссылают в Орел под гласный надзор полиции. Она приобретает паспорт на имя Марии Микулевич и тайно возвращается в Москву; московская партийная организация направляет ее в Иваново-Вознесенск восстановить разгромленную организацию РСДРП. С этого времени Н. Агаджанова переходит на нелегальное положение и становится профессиональным революционером.

В Иваново-Вознесенске необходимо было устроиться на работу. На завод не взяли: интеллигентный вид смутил хозяев. И Нина была вынуждена временно поступить домашней прислугой к известному местному фотографу Мищенко, фотоателье которого находилось на втором этаже его дома.

Работы хватало на троих. Приходилось таскать воду, мыть полы, убирать помещение. Хозяева с удивлением смотрели на свою исполнительную работницу — хрупкую девушку с голубыми глазами и тонкими музыкальными пальцами. Днем Агаджанова работала в фотоателье, а вечерами в заранее условленные дни вела агитационную работу среди рабочих текстильной фабрики Горелина. Ее арестовали в ноябре 1911 года. Хозяева недоумевали — за что? Она работала честно, исполнительно, была скромна, застенчива. Во время обыска владелец фотографии — человек, настроенный довольно либерально,— говорил ей:

— Ты смотри, смотри, Маша, за полицейскими, а то они тебе еще что-нибудь подбросят.

Когда же оказалось, что у фотографа жила «политическая», удивлению не было конца. На суд пришло много народу. Принесли цветы.

Административная ссылка на два года под гласный надзор полиции в г. Великий Устюг — таково было решение суда. Но даже в ссылке Н. Агаджанова вместе с другими большевиками проводит забастовку рабочих Красавинской текстильной фабрики. Они печатали прокламации, вели пропагандистскую работу. Здесь Агаджанова знакомится с революционером К. И. Шутко и становится его женой. За организацию забастовки Агаджанову вновь арестовывают и ссылают на север в государственное штрафное место в г. Усть-Сысольск (теперь г. Сыктывкар), а затем еще дальше — в Удорский край на реке Мезень в деревушку Усть-Кулом. (И сейчас еще живы дети хозяев, у которых жила Агаджанова в ссылке.)

В марте 1914 года заканчивается срок ее ссылки, и она возвращается в Петербург. Проезжая через Вологду, она встречает Марию Ильиничну Ульянову, тоже отбывавшую там ссылку, и получает от нее письмо к Анне Ильиничне Ульяновой-Елизаровой, работавшей в то время в редакции большевистской газеты «Правда».

В начале лета 1914 года, по рекомендации Анны Ильиничны, она была принята в редакцию легального большевистского журнала «Работница», созданного по инициативе В. И. Ленина. В то время в журнале работали К. Самойлова, В. Слуцкая и другие. Н. Агаджанова правила заметки, вычитывала гранки, исполняла обязанности ответственного секретаря. Журнал вел большую работу и пользовался огромным спросом у женщин. Читательницы приносили Н. Агаджановой стихи и прозу.

По роду работы Нина была тесно связана с В. В. Куйбышевым, Г. И. Петровским, М. К. Мурановым, А. Е. Бадаевым и другими верными ленинцами. Вскоре ее вводят в состав Петербургского комитета РСДРП, в котором работали В. Куйбышев, М. Калинин, К. Шутко, К. Еремеев, Н. Подвойский, П. Стучка и другие. Н. Агаджанову,

неутомимого пропагандиста, можно было в ту пору увидеть на многих предприятиях города. Заметила ее и полиция. Начальник городской охранки с беспокойством сообщал тогда, что в формировании Петербургского партийного комитета «наиболее ответственную роль играла... курсистка Агаджанова Н. Ф.».

А. И. Ульянова-Елизарова и В. В. Куйбышев несколько раз прятали ее у знакомых, спасая от ареста.

Полицейская слежка вынуждает Агаджанову перебраться в Москву, где она участвует в восстановлении Московского комитета большевиков. 1 марта 1916 года Н. Ф. Агаджанова, выданная провокатором, была арестована. Это был уже пятый арест в ее жизни. «За антигосударственную деятельность» ее ссылают в далекую Иркутскую губернию. Воспользовавшись паспортом на имя Клавдии Дубровской, Н. Агаджанова совершает очередной побег и возвращается в Петроград. Под этим именем она поступает на завод «Новый промет» станочницей револьверного станка и продолжает вести пропагандистскую работу на Выборгской стороне, в самой гуще рабочего класса.

В февральские дни 1917 года Н. Агаджанова вместе с выборжцами штурмовала «Кресты», где находились политические заключенные.

Маленькая, хрупкая на вид женщина, она пользовалась большим авторитетом в рабочей среде. Вот почему ее избирают депутатом Петроградского совета и членом президиума профессионального союза металлистов.

Днем 3 апреля 1917 года Выборгский комитет поручил ей и другим активистам оповестить рабочих района о том, что ожидается приезд В. И. Ленина. Как это сделать? Заводы стояли, времени осталось мало. Решили немедленно написать плакаты «Сегодня приезжает Ленин».

В это время кто-то из присутствующих в комитете предложил выписать В. И. Ленину партийный билет Выборгского района. Предложение было немедленно принято, и В. И. Ленину был выписан билет с очередным порядковым номером. А через час группа рабочих и членов партии ходила по улицам Выборгской стороны с большими плакатами, оповещавшими о приезде Ленина. На площадь у Финляндского вокзала пришли тысячи петроградских пролетариев, солдат и матросов. Около десяти вечера Н. Агаджанова вместе с членами комитета И. Д. Чугуриным, Женей Егоровой и другими была уже на перроне Финляндского вокзала, куда пропускали только делегатов от районов и партийных комитетов.

Наконец появился долгожданный поезд. Моряки Балтийского флота взяли «на караул». Владимир Ильич вышел из вагона. Его окружили друзья и то-



Дорогой „матушке" Нине Фердинандовне
хотя и нареченной, но понесшей
по мне мук не менее матери
натуральной
В расчете на неиссякаемый
источник доброты ее от
виноватого, блудного, зарос-
шего
благодарного и всею
душою преданного
паршивого сына
Эйзенштейна
19/I-26
В день спуска нашего „Броненосца" на воду
„Сергея Эйзенштейна"

Из архива Н. Ф. Агаджановой

Фотография, подаренная С. Эйзенштейном Н. Ф. Агаджановой, с надписью на обороте

варищи, преподнесли цветы и поздравили с благополучным возвращением в Россию. Все направились в здание вокзала. Выбрав момент, Чугурин подошел к В. И. Ленину, с которым он был знаком раньше, и от имени Выборгского партийного комитета вручил ему партийный билет № 600. Владимир Ильич был очень растроган и крепко пожал руки всем членам Выборгского комитета. В. И. Ленин вышел на площадь. Затем на броневике он направился во дворец Кшесинской, где в то время находились Центральный и Петроградский комитеты большевиков. Поздно вечером в одной из комнат дворца собрались делегаты от районов. Владимир Ильич

внимательно всех слушал, а потом произнес взволнованную речь, изложив в ней основные положения «Апрельских тезисов». Лишь на рассвете делегаты, в том числе и Н. Агаджанова, легли спать, расположившись кто на стульях, кто на диванах, а некоторые прямо на полу.

Вскоре после победы Великого Октября, когда в Петрограде была установлена Советская власть, партия направила Агаджанову в Наркомтруд, где она работала в качестве управляющего делами; одновременно она являлась членом Петроградского и Выборгского комитетов партии.

Однажды в Выборгский комитет пообещал приехать В. И. Ленин. В те дни, несмотря на колоссальную занятость, он особо интересовался работой местных партийных комитетов.

Все с нетерпением ожидали Ленина, а он не приезжал. Что случилось? Ведь Владимир Ильич всегда выполнял свое слово. Оказалось, что Ленин уже давно пришел и в одной из комнат комитета вел задушевную беседу с рабочими.

Незадолго до переезда Советского правительства в Москву К. Шутко получил из Ейска от своих родных продовольственную посылку — две бутылки меду, два куска сала и печенье на бараньем жиру. Что и говорить, это было большим событием в те голодные годы.

По рассказам товарищей было известно, что В. И. Ленин, как и все, питался очень скромно, нуждаясь в самом необходимом. Вот почему Н. Агаджанова и К. Шутко решили половину продуктов передать Владимиру Ильичу. Но как это сделать, чтобы не получить отказа?

Помогла Надежда Константиновна. Однажды Н. Агаджанова сказала ей, что приготовила для Ильича подарок.

— Что вы, Ниночка, что вы,— замахала Надежда Константиновна руками,— вы же знаете, как Владимир Ильич неодобрительно относится ко всем попыткам снабдить его продуктами. Он ни за что не станет есть.

Но Нина Фердинандовна не отступала. Она заявила, что забота об Ильиче принадлежит не только Надежде Константиновне, как товарищу и жене Владимира Ильича, но и всей партии. А чтобы окончательно убедить Н. К. Крупскую, она сказала ей, что Шутко получил из дома очень много продуктов. Наконец Надежда Константиновна сдалась. Позже она сама вспоминала об этом эпизоде.

— Да, Ниночка,— сказала Крупская Агаджановой при встрече,— вы знаете, Владимир Ильич, узнав, от кого я принесла продукты, и несколько раз переспросив, что посылка действительно большая, ел с таким аппетитом, что я была просто рада.

В 1918 году партия направляет Н. Агаджанову на юг нашей страны. Она переезжает в Новороссийск, где ведет активную работу по упрочению Советской власти. Но грозные тучи гражданской войны и иностранной военной интервенции уже нависли над Советской республикой. Вскоре весь юг страны оказался в руках белогвардейцев и интервентов, и партия поручила Н. Агаджановой остаться в тылу и вести подпольную работу. Снова, как и в мрачные годы царизма, Н. Агаджанова переходит на нелегальное положение. Она ведет работу в тылу у белых, поддерживает связь с партизанскими отрядами. В начале лета 1919 года ее перевели в Донобком партии и избрали членом подпольного обкома.

А когда белогвардейская армия генерала Деникина была разбита и юг нашей страны освобожден, то Н. Агаджанову ожидало новое назначение: партия направляет ее на Западный фронт в Минск. Она оказывается во вражеском тылу под именем Клавдии Дубровской.

Окончилась гражданская война, страна приступила к восстановлению разрушенного войной и интервенцией народного хозяйства. С февраля 1921 года Н. Агаджанова работала в аппарате Народного комиссариата иностранных дел. За все эти годы у нее накопилось столько воспоминаний и впечатлений, что их необходимо было осмыслить, записать. И Нина Фердинандовна берется за перо. И мысль ее все чаще и чаще обращается к киноискусству. Так приходит решение написать киносценарий, создать фильм — правдивый, из действительной жизни, фильм главным образом для молодежи, которая никогда не должна забывать о героической борьбе трудящихся за свое социалистическое государство. Более свежи в ее памяти были последние годы — борьба с белогвардейцами и интервентами, работа во вражеском тылу. Но личных воспоминаний все же оказалось недостаточно. Н. Агаджанова внимательно изучает документы, читает литературу. Так появляется сценарий «В тылу у белых».

Фильм, поставленный по ее сценарию Б. Чайковским и О. Рахмановой (Московское отделение Севзапкино), вышел на экраны 13 февраля 1925 года и имел успех у зрителя.

Первый успех воодушевил Нину Фердинандовну на дальнейшую работу в кино. Она получает наконец возможность полностью отдаться литературной работе.

В эти годы в советскую литературу и киноискусство приходит новая творческая молодежь, прошедшая суровую школу жизни. Агаджанова вдохновенно трудилась над созданием произведений, отражавших большие социальные перемены, которые произошли в нашей стране после победы Октябрьской революции. Но хотелось сделать больше. И вскоре ей представилась возможность.

В 1925 году в связи с двадцатилетием первой русской революции была создана юбилейная комиссия ЦК партии, которая поручила Н. Ф. Агаджановой написать сценарий о 1905 годе. На одном из заседаний этой комиссии по предложению Н. Ф. Агаджановой и К. И. Шутко было решено привлечь для написания сценария и постановки фильма С. Эйзенштейна, работавшего в Пролеткульте и поставившего фильм «Стачка».

С. Эйзенштейн писал впоследствии, что это приглашение оказалось для него весьма кстати: в ту пору как раз начались его серьезные расхождения с руководством Пролеткульта. К тому же общение с Н. Агаджановой и К. Шутко, участниками суровой борьбы с царизмом, явилось для него хорошей жизненной школой. Вот почему через всю свою жизнь С. Эйзенштейн пронес самую искреннюю товарищескую признательность Н. Агаджановой.

Их первое знакомство состоялось на квартире у Н. Агаджановой на Страстном бульваре в доме № 13. В тот вечер почему-то вдруг погасло электричество. Зажгли свечи. Как раз в это время зазвонил звонок и пришел Эйзенштейн. Среднего роста, широкоплечий, густая шапка курчавых волос, высокий лоб, внимательный взгляд ясных глаз — таково ее впечатление от первой встречи с Эйзенштейном. Для того чтобы работа продвигалась быстрее, договорились переехать на дачу в Немчиновку и там писать сценарий совместно. Сняли дачу. На первом этаже жил Эйзенштейн, а на втором — в двух комнатах с балконом — Н. Агаджанова и К. Шутко. Неподалеку в другом доме снял комнату Г. Александров, которого С. Эйзенштейн привлек для работы в качестве ассистента и актера. Часто работали на балконе. Вначале читали вслух литературу и документы и отбирали то, что необходимо для сценария, потом писали. Работали интенсивно, живо. Н. Агаджанова диктовала, С. Эйзенштейн добавлял, спорил, записывал. Привлекала его горячность, образность мышления. Но он умел также и хорошо слушать. Иногда встанет, пройдется по комнате, если был чем-то взволнован, и начнет диктовать. Тогда записывала уже Н. Агаджанова. Однажды днем во время их работы на балконе в саду послышались звонкие трели соловья. Днем соловьи обычно не поют. Прервали работу, выбежали в сад, чтобы поближе рассмотреть этого «музыканта», и вдруг из-за кустов выходит «соловей». Им оказался Г. Александров.

Как и в каждой работе, иногда возникали споры. Однажды С. Эйзенштейн и Г. Александров пришли к Н. Агаджановой домой (тогда уже все они вернулись в Москву) мириться — с пальмовой веткой и живым белым голубем, символом мира. Голубя выпустили в комнате. Он долго летал, а потом, заметив открытую форточку, вылетел на улицу. Вместе с ним улетели и те небольшие разногласия, которые иногда омрачали их хорошие товарищеские отношения.

Однажды в квартире Агаджановой зазвонил звонок. Она открыла дверь — никого нет. Возле двери стоит новый самовар, в верхнюю крышку которого вставлен большой букет цветов, а в нем — письмо. Развернула — от Эйзенштейна. Он писал, что хотел бы часто находиться вместе с Н. Агаджановой и К. Шутко за самоваром. Об этом самоваре С. Эйзенштейн писал потом в своих воспоминаниях.

По вечерам к Агаджановой приходили друзья и товарищи. Постоянными гостями были Пудовкины. Приходил Альберт Рис Вильямс — большой друг нашей страны, с женой Люситой Сквайер. Он подарил ей свою книгу «Революционные массы в России».

По вечерам «на огонек» заглядывал Матэ Залка. Он не только слушал, но и интересно рассказывал о боевых годах гражданской войны. И тоже принес свою книгу с автографом. На этих вечерах велись споры о литературе, обсуждались творческие планы.

Но в те дни, когда завершался сценарий о 1905 годе, встречи с друзьями пришлось ограничить. Работали до поздней ночи, забывая об отдыхе и еде. Сценарная тетрадь пополнялась все новыми и новыми сценами фильма о героической борьбе трудящихся в первой русской революции 1905 года. Но вот все эпизоды и события уже описаны, кажется, можно подвести черту.

За короткий срок, в несколько месяцев была проделана огромная работа. Когда сценарий был прочитан, его создатели увидели, что для постановки всего того, что они написали, потребуются совместные усилия четырех-пяти киностудий. Конечно, можно было полностью осуществить весь сценарий и выпустить несколько серий картины о 1905 годе. Но времени для начала юбилейных торжеств оставалось так мало, что все поняли: осуществить весь замысел не удастся.

Что же делать дальше? Вот тогда С. Эйзенштейн и решил снимать только часть сценария — о восстании на броненосце «Потемкине» и через этот частный эпизод раскрыть картину всей революции 1905 года. Взяв небольшую часть сценария о восстании на «Потемкине», в которой было зафиксировано все основное, что позже вошло в фильм, С. Эйзенштейн и Г. Александров вместе со съемочной группой выехали в Одессу. Туда же вскоре приехал и оператор Э. Тиссэ. Они настойчиво просили и Н. Агаджанову поехать вместе, но Нина Фердинандовна была уже занята другой работой и присутствовать на съемках фильма не смогла. Во время съемок фильма С. Эйзенштейн поддерживал с ней связь.

Иногда советские киноведы, анализирующие творчество С. Эйзенштейна, об Н. Агаджановой почти не упоминают или говорят: «Смотрите, вот что было в первоначальном варианте Агаджановой и Эйзенштейна, и вот до какого совершенства довел эти две страницы сам Эйзенштейн». Да, если взглянуть формально, то это так. Но мог ли родиться окончательный вариант «Потемкина» без огромной предшествующей совместной работы Агаджановой и Эйзенштейна? Сам С. Эйзенштейн помогает нам ответить на этот вопрос. В своих воспоминаниях он с исключительной теплотой и любовью пишет о Н. Ф. Агаджановой. Он отмечает, что без совместной большой предварительной работы фильм не получился бы, что в частный эпизод «Потемкина» не влилось бы «ощущение пятого года в целом».

Огромный талант С. Эйзенштейна помог ему взять из большого сценария главное, обобщить его и через единичный конкретный случай выразить всю сущность революции 1905 года. К этому обобщению его подвела Н. Агаджанова.

«Побольше бы сейчас именно таких сценаристов,— писал С. Эйзенштейн,— которые сверх всех полагающихся ухищрений своего ремесла умели бы так же проникновенно, как Нунэ Агаджанова, вводить своих режиссеров в ощущение историко-эмоционального целого эпохи!» Общение с Н. Агаджановой, ее влияние на творчество Эйзенштейна помогли не только взлету «Потемкина», но и формированию мировоззрения режиссера. Вот почему воспоминания о Н. Агаджановой С. Эйзенштейн заканчивает следующей фразой: «Через историко-революционное прошлое она привела меня к историко-революционному настоящему».

Этим же можно объяснить и то, что, приступая несколько позже к «Октябрю», С. М. Эйзенштейн делал шаги к привлечению Н. Агаджановой для совместной работы над сценарием.

19 января 1926 года С. Эйзенштейн прислал Н. Агаджановой свое фото с подписью: «В день спуска нашего «Броненосца» на воду». На фотографии он снят небритым, с бородой: решил побриться только тогда, когда картина будет выпущена на экраны. И после того как фильм начал свой победный путь по всем экранам мира, дружба С. Эйзенштейна и Н. Агаджановой продолжалась. Много писем получала от него Н. Агаджанова, когда он находился в длительной командировке в Америке и работал над фильмом о Мексике.

Посетив Голливуд, С. Эйзенштейн присылает ей открытку. «Дорогая Нина Фердинандовна! Встретившись в Голливуде, шлем Вам сердечные приветы. Шлем подробные письма». Он пишет ей из Мексики и из Флориды. Часто на открытках С. Эйзенштейн делает шутливые зарисовки. Г. Александров прислал ей фото, где он был снят с Чарли Чаплином.

С 1928 по 1934 год Н. Агаджанова работала в «Межрабпомфильме» заместителем заведующего литературно-сценарным отделом. В те годы в этой киноорганизации сотрудничали Вс. Пудовкин, Л. Кулешов, А. Хохлова, Н. Экк, А. Разумный, О. Брик, О. Леонидов, Н. Зархи и многие другие. Административная работа сочеталась у Агаджановой с неустанным творческим поиском. Она создает сценарии, по которым ставятся фильмы «Дезертир» (режиссер Вс. Пудовкин), «Матрос Иван Галай», «Два — Бульди — два» (в котором Н. Агаджанова выступила режиссером совместно с Л. Кулешовым) и другие.

Вскоре ее приглашают на преподавательскую работу во ВГИК. Ее лекции всегда слушались с большим интересом. 10 ноября 1949 года в связи с ее 60-летием студенты в приветственном адресе писали Н. Ф. Агаджановой: «Для нас, студентов, Вы — один из самых авторитетных и любимых наших преподавателей». А через два дня, 12 ноября, ей было присвоено звание доцента.

Высоко оценив ее творческую деятельность, Советское правительство наградило ее орденами «Знак Почета» и Трудового Красного Знамени. Только тяжелая болезнь заставила ее прервать работу. Сейчас она — персональная пенсионерка. И, несмотря на преклонный возраст, полна творческих сил и мечтает осуществить еще не один замысел.

К ней часто обращается молодежь. Юноши и девушки. Они с большим интересом слушают ее рассказы о прошлом. И если кое-кто из них начинает жаловаться на неустройство быта и на другие трудности, эта маленькая женщина, прошедшая большую суровую школу подполья, всегда подбадривает их.

— Мы идем по целине,— говорит она,— по первопутку. И груз старых привычек не всем еще удалось сбросить с плеч. Есть еще в нашей жизни стяжательство, бюрократизм, раболепство. Мы делаем ошибки. Нам бывает трудно, тяжело, плохо. Но ты оглянись назад, посмотри, как было. Потом посмотри вперед, и многое поймешь. Как ты думаешь — завтра будет хуже, чем сегодня, или лучше? Только в сравнении, в умении увидеть прошлое, настоящее и будущее познаются истинные человеческие ценности. Иногда мы опускаем голову вниз, но это только для того, чтобы яснее увидеть, куда надо ступить, на какую следующую ступень, для того чтобы подняться выше, выше, выше...





Юрий НАГИБИН

ТРУДНЫЙ ПУТЬ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

...Околица деревушки. Покосившиеся избы под сопревшими соломенными крышами: пыльный большак огибает деревушку. На бугре под березами пасется бедное стадо: десятка полтора худых коров, несколько телят, овец, коз. Пожилой пастух играет на жалейке что-то тихое, грустное. Рядом с ним лежит на животе подросток лет шестнадцати, босоногий, в ситцевой рубашке без подпояски и портах «ни к селу ни к городу». Он задумчиво слушает жалкую мелодийку. Старик, видимо, хочет передать ему свое искусство. Он вынимает ивовую дудочку изо рта, накладывает пальцы на лады, снова подносит ко рту, дует, и неожиданно слабое его дыхание рождает мощный, волнующий звук боевой трубы.

Парень вздрагивает, подымается на локтях. Из-за перелеска к деревне, клубя пыль на дороге, выходит конная красноармейская часть. Парень вскакивает и стремглав сбегает с бугра.

Как завороженный глядит он на бойцов в остроконечных шлемах с красными звездами, на их усталые, обветренные лица, на их худых, поджарых коней, глаза его горят, каждая мышца тонкого мальчишеского тела напряжена.

Из деревни выбегают ребятишки и подростки, но в них приметно лишь обычное молодое любопытство и та простая радость, с какой дети глядят на конников.

Один из конников держит на поводу оседланного коня, то ли владелец его пал в бою, то ли, раненный, отстал от части. Он замечает страстное напряжение босого паренька и полушутя-полусерьезно подзывает его взмахом руки.

Тот неуверенно подходит. Конник показывает: садись! Парень глядит на него, все еще не веря. И вдруг одним махом вскакивает на спину коня и твердой рукой хватает повод.

— Егорка!.. Егорка! — кричит ему с околицы коренастый, широколицый мальчонка.— Ты куда?..

— На войну!..— обернувшись, бросает Егорка.

Конники на рысях удаляются прочь от деревни...

Титр: ГОД 1947-й.

Ночь. В мутном свете месяца чернеют стропила сгоревших изб, голые печи похожи на кладбищенские памятники. Сиротливо горбятся соломенные и тесовые крыши уцелевших изб. Где-то тоскливо воет собака.

К околице, разбрызгивая сапогами мартовскую грязь и давя звезды в лужах, приближается человек с рюкзаком за плечами. На околице уцелел лишь покосившийся столб, перед ним ямина, полная воды. Человек протягивает вперед левую руку, хватается за столб и перескакивает через яму.

Бешеный, взахлеб лай прорезает тишину ночи. Черным клубком на человека наскакивает большой худущий пес. Человек замахивается на пса, тот отскакивает, давясь лаем. И в это время другой пес налетает сзади и хватает человека за шинель. Человек оборачивается и ногой отшвыривает пса. При этом сам едва не падает.

Со всех сторон, внезапно отделяясь от тьмы, будто рождаясь в ней, на человека наскакивают тощими призраками голодные, одичавшие псы.

А один пес посмелее кидается прямо ему на грудь. Острые клыки звонко клацнули у самого горла человека.

Человек быстрым, цепким взглядом оглядывает «поле боя». Он делает несколько быстрых шагов и прислоняется к стволу обгорелого тополя, теперь он защищен с тыла. Двигая плечами, он стягивает со спины рюкзак. Тут обнаруживается, что у него нет правой руки, пустой рукав засунут в карман.

Внимательно следя за собаками, порой отбиваясь от них ногами, человек, кружась на каблуке, беспорядочно молотит рюкзаком по собачьим головам. С визгом, с рычанием худые призраки разбегаются.

Человек быстро пересекает улицу.

Собаки устремляются за ним следом, но человек уже достиг крыльца большой, справной избы под железом. Он колотит в дверь рукой.

Никто не отзывается. Человек колотит в дверь сперва носком, потом каблуком сапога. Наконец в сенях послышался слабый шум, под притолокой возникла узкая полоска света.

С лязгом упал железный засов, тренькнул крючок, и ржаво заскрипел в замке ключ. Дверь приоткрывается едва-едва.

— Да пустите же наконец,— говорит человек. — И так кабыздохи чуть не сожрали.

Дверь распахивается во всю ширь. Защищая рукой фитилек керосиновой лампы без стекла, наружу выглядывает кто-то небритый с широким плоским лицом, на котором написаны испуг и смятение.

— Егор! — губы небритого поползли в расслабленной улыбке. — Братуша!..

— От кого запираешься? — с усмешкой спрашивает Егор.

— Братуша! — будто не слыша, повторяет Семен и, пятясь, входит в дом.

Егор кидает рюкзак на лавку, сбрасывает шинель, он слышит, как Семен снова накидывает на дверь многочисленные запоры.

— Донь! — приглушенно зовет Семен, глядя на печь.— Донь, слазь, Егор, брат приехал.

—Не ори, детей разбудишь! — слышится с печи женский голос.

Ситцевая занавеска колыхнулась, показалась полная белая нога. Отыскивая опору, нога заголяется все выше, открылось круглое полное колено, мясистая ляжка, тут Доня наконец сообразила одернуть подол.

— Здравствуйте,— говорит Доня, протягивая Егору маленькую толстую руку. Она невысока ростом, лицом, белым и румяным, красива.

Семен тем временем повесил лампу на длинный крюк, выкрутил посильнее фитиль. По стенам к потолку пополз трепещущий свет, озарив все углы большой неопрятной избы. Жестяной рукомойник, под ним лохань с помоями, почерневшая печь, сальные чугунки; на железной кровати спят двое мальчиков, на лежанке вытянулся долговязый подросток, на сундуке — девочка лет тринадцати, в зыбке, подвешенной к матице, видимо, помещается младенец.

— Сколько их у вас? — спрашивает Трубников, присаживаясь на лавку.

— Шестеро,— отзывается Доня,— в зыбке близнята.

— Живем тесно! — балагурским голосом заговорил Семен.—В темноте все друг на друга натыкаемся... А ты обзавелся наконец?

Егор отрицательно качнул головой.

— Провоевал я свое потомство... Мы с женой за все время, может, и года вместе не были.

— А все ж хватит, чтоб пацана родить,— замечает Доня, собирая на стол.

— А я и на дочку был согласен, только жена боялась остаться вдовой с ребенком на руках. Не вышло и все!

Доня зачем-то вышла в сени.

И вдруг, остро глянув на брата, Егор спрашивает шепотом:

— Все свои? Фрицевых подарков нету?

— Один,— так же шепотом, нисколько не удивленный вопросом, отвечает Семен.— Петька.

Брезгливая жалость на лице Егора Трубникова. Неловкое молчание.

— А что мне было — на пулю лезть? — сумрачно оправдывается Семен.— Зато дом сохранил, семью сохранил...

— Даже с прибавком! — зло бросает Егор.

С миской соленых огурцов и квашеной капусты входит Доня. Подозрительно поглядела на шептавшихся мужчин, подвинула Егору хлеб и сало.

— Привозной? — спрашивает Егор, беря сыроватый, тяжелый хлеб.

— Факт не колхозный! — с вызовом говорит Доня.

— А что так?

— Колхоз тут такой: что посеешь, назад не возьмешь.

— Одно прозвание — колхоз, — бормочет Семен, роясь в стенном шкапчике.

— Это почему же?

— Председателя силового район прислал, —весело говорит Доня,— из инвалидов войны, вроде вас, только без ноги. Так он два дела знал: водку дуть да кровя улучшать.

— Это как понять?

Семен ставит на стол бутылку мутного сырца и граненые стопки. Разливает спирт по стопкам.

Жена следит за его движениями.

— Дамочек больно уважал. Я, говорит, хороших кровей и должен вам породу улучшить...

— Ну, со свиданьицем, братуша!

— Не пью.

— Брезгуете с братом выпить? — язвит Доня.

Помедлив, Трубников холодно объяснил.

— Меня мой комиссар от этого отучил, ненавижу, говорил, храбрость взаймы, воевать надо с душой, а не с винным духом. Я и зарекся.

— Мы не воюем,— говорит Семен,— а храбрость нам и взаймы сгодится.— Цокнув стопкой по стопке Дони, он опрокинул водку в рот и, зажмурившись, стал тыкать наугад вилкой в ускользающие рыжики.

Доня тоже выпила в два глотка и, услышав плач, прошла в детский угол поправить сползавшее с дочери одеяло.

— Скажи, Семен, только честно: ты при немцах подличал?

— Ладно тебе,— печально и серьезно говорит Семен.— Меня уже таскали-перетаскали по этому делу. Ни с полицаями, ни с какой сволочью я не водился. А партизанов насчет карательного отряда предупредил. Где надо, о том знают.

— Так чего же ты боишься?

— А всего,— так же серьезно и печально говорит Семен. Налив себе водки, он выпивает одним духом.— Всего я теперь боюсь. И чужих боюсь, и своих боюсь. Начальства всякого боюсь, указов боюсь, а пуще всего, что семью не прокормлю.

— Ну, это тебе вроде не грозит: хлеб-то с сальцем едите.

Вернувшись, Доня взяла соленый огурец и стала сосать.

— На соплях наша жизнь, чужой бедой пробавляемся...

— Барахолишь?

— Когда в доме восемь ртов, выбирать не приходится,— спокойно подтверждает Семен.

Гримаса сдерживаемой боли исказила лицо Егора, левой рукой он схватился за культю правой.

— Ты что?

— Рука,— трудным голосом говорит Егор.— Болит, сволочь, как живая.

— Эка страсть! — равнодушно ужасается Доня.

Чтобы заглушить боль, Трубников встает из-за стола, берет свой рюкзак и протягивает Доне.

— Гостинцы вам привез...— Он присел на лавку.

Запустив руку в рюкзак, Доня достает оттуда бостоновый отрез на мужской кос-

тюм. Оторвав нитку, подносит ее к светильнику, нюхает. Нитка не горит и пахнет паленой овечьей шерстью: порядок! За отрезом следует полушалок, который тоже подвергается придирчивому осмотру.

Трубников заинтересованно следит за ней, сидя на лавке; он убирает руку с культи — видимо, боль его отпустила.

— ...Такая, Егор, наша житуха,— напрашиваясь на сочувственный разговор, вздохнул Семен,— хоть репку пой...— махнул он рукой.

— На шармачка, известно, не проживешь...— замечает Трубников.

— А как же еще прикажешь?

— Колхоз надо подымать!

— Что? — Семен поднял чуть захмелевшие, невеселые глаза.— Какой еще колхоз?

— Не ёрничай...

— Я думал с тобой по-серьезному,— обиженно говорит Семен, — думал, может, помощь какую окажешь, хоть присоветуешь... Неужто нет у тебя для меня других слов?

— Других слов нет и быть не может,— жестко говорит Егор.— Советскую власть не отменяли. А пока есть Советская власть, будут и колхозы. И тому, кто землю ворочает, нет другого пути.

— Помолчал бы уж о земле,— тихо, но с не меньшей жесткостью говорит Семен.— Что ты в земле понимаешь? Ты еще пацаненком от земли оторвался. Тебе чины и награды шли, а мы эту землю слезой и кровью поливали...

— Нешто он поймет тебя? — вмешивается Доня.— Начальство. Известно, по верхам смотрит.

— Бросьте, какое я начальство?!.. А только еще раз напомню: живем мы при Советской власти.

— Плохо нас твоя Советская власть защитила,— медленно проговорил Семен.— Ни от фрицевых пуль, ни от фрицевых лап...— Он мельком взглянул на Доню, и скулы его порозовели.— Не защитила. Хватит! Ничего нам от вас не надо, только оставьте нас в покое с нашей бедой, будем сами как-нибудь свою жизнь ладить.

— В одиночку никакой вы жизни не заладите, не выйдет, да и не дадим.

— Вон как!.. Это по-братски, спасибо, Егор. Только тебе-то какая в том корысть? Ты в наших делах посторонний...

— Ты так думаешь? — улыбается Егор.

Острый, чуть испуганный взгляд Семена.

— Я у вас председателем колхоза буду, если, конечно, выберете.

На плоском широком лице Семена глубокая, искренняя жалость.

— Друг ты мой милый, за что же тебя так? Чем же ты им не угодил? Сколько крови пролил. Руки лишился. Ты ли у них не заслужил?

— Брось чепуху городить! Я сам попросился.

— Вот дьяволы, что с людьми делают! Разве на них угодишь?

— Да перестань ты, дура-голова! Говорю тебе: по своему желанию пошел.

— Хочешь от меня совет?.. Переночуй, отдохни и утречком прямым рысом на станцию.

— Шутишь?

— Нет! — с твердой печалью произносит Семен.— Какие уж тут шутки. Не лезь ты в нашу грязь. Мы к ней прилипшие, а ты человек пенсионный, вольный. Ничего не добьешься. Только измучаешься и здоровье даром загубишь... Может, думаешь, тебе тут кто обрадуется? — голос его окреп гневным напором. — Мол, приехал герой, избавитель... Да кому ты нужен? Устали мы, изверились. Любой пьяница, бабник, вроде того хромого старшины, людям доходчивей, он по крайности никого не трогал. Я четыре класса кончил, а знаю: помножай нуль хоть на миллион, все равно нуль останется... Уезжай-ка ты подобру-здорову, не срамись понапрасну.

— Да...— коротко вздохнул Егор.— Хорошо поговорили. Но только, — и в голосе его звучит угроза,— в колхозе я вас всех заставлю работать: и тебя, и ее, — кивок на Доню,— и старших ребят. Не думайте отвертеться, я человек жестокий.

— Ладно вам, — зевая, говорит Доня. — Разошлись петухи! Спать надо ложиться.

— И то правда,— как-то разом остыв, соглашается Семен. — Утро вечера мудреней.

Доня стелет Егору на лавке, Семен забирается на печь, вскоре туда же отправляется и его супруга.

Егор Трубников начинает разуваться. Сапоги разбухли от сырости, и одной рукой сделать это не легко. Он упирается пальцами в подъем, носком другого сапога силится сдвинуть пятку.

— Он так и будет у нас жить? — явственно слышится с печи шепот Дони.

— Куда ему деваться? А потом он же мне деньги за дом давал...

— Слушай, Сень, а он нам жизнь не изгадит?

— Брат, все-таки...— неуверенно произносит Семен.

Трубников, приподнимается на лежанке и толчком распахивает окно.

— Чего там? — крикнула Доня.

— Душно у вас, окно открыл.

— Ишь, распорядитель! Избу выстудишь!

— Ладно!..— Трубников захлопывает окошко...

Утро. Синим куром дымится весенняя земля.

Русоволосый, голубоглазый мальчонка помогает Трубникову натянуть сапог.

— Еще раз, взяли! — командует Трубников.

Они тянут сапог за ушки и обувают ногу.

— Молодец, Петька, силен,— хвалит Трубников мальчонку.

— Это на войне тебе руку оторвало? — спрашивает мальчик.

— Ага.

— У, фрицы проклятые! — повторяя не раз слышанное от взрослых, говорит Петька.

Попив воды из кадки, Трубников накидывает шинель и выходит на улицу.

Улица густо замешана толстой черной грязью. По закраинам апрельское солнце уже просушило землю, выгнало из нее зеленую траву, желтые и синие цветочки. Сейчас видно, что уцелело куда больше изб, нежели казалось ночью.

Перебравшись по мостку через канаву, бурлящую водой, Трубников увидел слева по другую сторону улицы длинный приземистый сарай под соломенной, зияющей огромными прорехами крышей. Возле распахнутых ворот высится груда раскисшего

навоза. Он осторожно переходит улицу. Сапоги вязнут в грязи, его заваливает влево, в перевес тела, словом, это ему не просто, вроде как перейти речку вброд.

Из ворот коровника выходит старуха с подоткнутым подолом и, прикрыв козырьком ладони глаза, глядит вверх, на остатки крыши.

— Здравствуй, бабушка,— говорит Трубников подходя.— Ангелов божьих высматриваешь?

— А тебе что за дело? — огрызнулась старуха с узким носастым лицом и сухими, тонкими губами.

— Так, к слову, на земле сейчас больше интересу. Это у вас что — коровник?

— Аль ослеп? Не видишь?

Трубников видел в полутьме сарая загаженные стойла, желоб, полный мочи и навоза, смутно темнеющее тело лежащей коровы. Дальше хлев не проглядывался.

— А ты кем тут работаешь? — спрашивает он старуху.

— Скотницей,— неохотно отвечает старуха, вычесывая граблями соломенную крышу.

— А доярки где?

— По домам сидят.

— Это почему же?

— Чего им тут делать! Оголодала вконец скотина, навозом доится,— в нудном, скрипучем голосе старухи горечь.

— Ну-ка зайдем!

Трубников шагнул в смрадную полутемь коровника. В навозной жиже лежит около десятка коров, похожих на рогатых собак — так мелки и худы их изможденные голодом тела. Голубое небо глядит на них в разрывы соломенной крыши, отблескивая в печальных глазах.

— Корма еще осенью кончились. Подстилку скормили, вон крышу скармливаем,— и старуха тонко всхлипнула.

— А чего на луг не гоните?

— Да милый, они ж подняться не могут!

— Ступай по домам, старая, приведи сюда доярок. И кнут раздобудь. Ясно?

— Так точно! — по-солдатски гаркнула старуха.

Длинноликая, носастая, угрюмая, она вдруг поверила, что этот незнакомый, умеющий приказывать человек спасет от гибели несчастных животных, улыбнулась ему тонкими губами, еще выше забрала подол в шагу и кинулась вон из хлева.

Трубников медленно идет вдоль закутков, читая написанные чернильным карандашом прозвища коров. Будто в смех, прозвища все красивые, нежные: Белянка, Ягодка, Роза, Ветка... А владелицы этих красивых, любовно выбранных имен валяются в навозной жиже — скелеты, обтянутые залысевшей шкурой.

Возвращается старуха в сопровождении нескольких женщин и ребятишек. И кнут она принесла, старый кнут с отполировавшимся в шелк кнутиком. Лица женщин холодны, настороженны, ни одно не ответило Трубникову тем слабым светом, какой исходил сейчас от лица старой скотницы.

Трубников попробовал щелкнуть кнутом, но волосяной конец завяз в навозном болоте. Среди женщин слышится смех. Трубников рванул кнут, веревка спетлилась и упала у его ног — не так-то легко управиться с кнутом левой рукой. Женщины

смеются уже громко. Мысленно выверяя каждое движение, Трубников снова взмахнул кнутом. Звонко, крупно ахнул выстрел. Еще и еще!

И заслышав знакомый звук, вещающий о пастбище, о сладкой траве, коровы зашевелились, повернули к Трубникову худые грустные морды, а Белянка даже попыталась встать на ноги.

— Подымайте! — кричит Трубников женщинам.

Старуха скотница ухватила Белянку за облезлый хвост, на помощь ей приходит статная женщина в белом вязаном платке.

Но вот и другие женщины с ленцой и неохотой следуют их примеру. И ребятишки включаются в это дело, как в игру.

Трубников палит кнутом, порой жалит им задние ноги коров, чтобы поддать жару. Хлюпает навозная топь, шумно и жалостно дышат коровы, ругаются друг на дружку и на детей доярки, и командирски покрикивает старуха скотница...

Первой, разбрызгивая вонючую жижу, оскальзываясь, разъезжаясь ногами, будто телок, впервые пытающийся стать на слабые ножки, поднялась Белянка. Поднялась, зашаталась. Трубников подскочил и привалился плечом к ее ребрастому, зелено облипшему боку, помог устоять. Коровы одна за другой становятся на ноги, оставляя в грязи, крывшей деревянный настил, отпечатки своих тел.

Лишь Ветка, несмотря на все усилия людей, так и не сумела подняться. Она тянулась мордой вверх, сучила ногами, но не смогла оторвать тела от земли.

Коровы стоят, прислонясь к столбам, поддерживающим кровлю, и кажутся теперь еще худее и меньше.

— Коровье кладбище,— пробормотал про себя Трубников.

Вокруг него жили голоса. Люди сделали какое-то маленькое общее дело, это сблизило их, развязало языки.

— Моть, у тебя навоз на роже...

— Одерни мне сзади, Петровна...

— Знала бы, хоть фартук надела б...

— А трудодни нам начислят?..

— Ясное дело! Раньше задаром работали, теперь будем за так...

— Хватит трещать, сороки! — сказала женщина в белом вязаном платке.

Трубников глянул на женщину, и ее свежие, розовые скулы ярко вспыхнули.

— Толкайте их к воротам! — кричит Трубников и вновь принимается палить кнутом.

Бедные животные упираются, будто там, в голубом прозоре их ждет неминуемая гибель. Две коровы снова плюхнулись наземь.

— Стой! — кричит Трубников.— Найдется у вас тут, кто на дудочке играет?

— На чем? — переспросила старуха скотница.

— На жалейке.

— Да вот дедушка Шурик, я ему наказала прийти, только он пьяненький с утра.

— Надо его сюда доставить...

Но дедушка Шурик появился сам. Щуплый, крошечный, похожий на лесного гнома; в белых хмельных глазах дедушки теплится хитреца.

— Здравствуй, дед! Ты меня помнишь?

Дедушка Шурик молча моргает седыми ресницами.

— Громче говорите,— предупреждает Трубникова старуха скотница.—Он только про водку хорошо слышит.

— Понятно!..— И Трубников звонко обещающе щелкает себя по шее: мол, хочешь?..

Дедушка Шурик радостно кивает в ответ, его белые глаза зажглись сознательным интересом.

— Тогда играй! — орет Трубников в большое, заросшее седым волосом ухо старика.— Играй, дед, и помалу катись к выходу!.. Надо этих одров на луг свести!.. Понял?.. А вечером тебе водочка будет. Понял?

Дед без слов отходит от Трубникова и подносит жалейку к губам.

Тоненько, нежно и жалостно запела под пальцами старика ива. Она пела о грустном, одиноком человеческом сердце, но для коров то была песня росистого луга, пробудившейся земли, песнь сочной травы, теплого солнца, прохладной реки.

Тоненький, готовый вот-вот оборваться звук будил память о трудолюбивой жвачке, ленивой сытости, блаженной отягощенности чрева. И сквозь эту влекущую мелодию разрядом весеннего грома прогремел бич.

Робко, неуверенно шагнула вперед одна из коров. Остановилась, поводя шеей, будто прося о помощи, и вдруг засеменила к старику, к его дудочке. Пятясь, дедушка Шурик повлек ее за собой. Следом двинулись другие коровы, поднялись две упавшие и, шатаясь, побрели к выходу.

Заливалась, звала жалейка, пугал, жалил, гнал вперед кнут.

Тоскливо замычала, забилась Ветка и вдруг рывком отняла от земли свое тело. Старуха скотница и женщина в вязаном платке, подпирая Ветку с боков, поволокли ее к воротам.

Мимо расступившихся женщин Трубников выходит из хлева.

По-прежнему пятясь и будто пританцовывая — его плохо держат пьяные ноги,— ведет за собой дедушка Шурик жалкое коньковское стадо. В ясном свете утра коровы кажутся призраками, выходцами из навозных могил, но они идут и идут, ниточка звука не дает им упасть.

Волоча за собой бич, Трубников зашагал им вдогон. Поравнявшись со старой скотницей, он крикнул ей с веселой яростью:

— Наша взяла, старая!..

За околицей со стадом повстречался мотоциклист. Он объехал стадо и взял путь к коровнику.

Трубников оборачивается на треск подъехавшего мотоцикла.

Мотоциклист слезает со своего бензинового конька, снимает очки. У него молодое лицо с гладкой розовой кожей и тугая морщинка между бровей, придающая ему не столько серьезный, сколько озадаченный вид. Он подходит к Трубникову.

— Товарищ Трубников?.. Инструктор райкома партии Раменков.

— Добрый день,— отзывается Трубников.

— Мы вас в райкоме ждали.

— Так ведь я еще не председатель, — усмехается Трубников.— Частное лицо.

— Ну, это мы мигом... Я затем и приехал, чтобы выборы провести...

— Хорошо, что вы на колесах,— говорит Трубников,— мне надо в Турганово за водкой съездить.

— Как?..— поперхнулся Раменков.

— Я пастуху пол-литра задолжал.

— Простите... Но удобно ли?..— мнется Раменков.

— Давши слово — держись. Старик мне помог... а пешком я к вечеру не обернусь.

Вздохнув, Раменков идет к мотоциклу. Трубников следует за ним.

— Бабушка,— на ходу обращается он к скотнице Прасковье.— Мы по-быстрому съездим, а ты тем временем собери народ.

Они садятся на мотоцикл. Трубников вцепляется своей калеченой рукой в пояс курточки Раменкова, и мотоцикл мчится прочь в голубых клубах дыма.

— Егор Иванович,— поворачивается к Трубникову Раменков.— Вы когда будете выступать, то покороче... Так, в общих чертах о международной обстановке, о задачах на сегодняшний день... а то пойдут вопросы, то да се, не выкрутишься. — Он резко поворачивает руль, чтобы разъехаться со встречной подводой.

— А ну как провалят? — усмехается Трубников.

— Да что вы!.. — искренне удивлен его наивностью Раменков.— Мы таких охламонов проводили... А вы — это вы! Только предоставьте все мне.

— Вон как! — иронически приподнял брови Трубников.

Мелькнул колхозный двор, кузня, возле которой свалены поковки, однолемешные плуги, старые бороны.

Пожилой, в прожженном фартуке, кузнец, отставив молот, поглядел вслед Трубникову и задумчиво погладил опаленные волосы.

— Ширяев... — повернув голову к Трубникову, говорит о кузнеце Раменков.— Единственный тут член партии...

— А ну-ка, остановите!..

Трубников соскакивает с мотоцикла и идет к кузнецу.

— Товарищ Ширяев, будем знакомы — Трубников.

— Да я ж тебя пацаненком помню,— отвечает кузнец.

— Тогда, дядя Миш, я тебя как коммуниста прошу: обеспечь, чтоб все трудоспособные колхозники пришли на собрание. Не «кворум» формальности ради, а действительно все.

— Будет сделано, — спокойно отвечает Ширяев, наклонив кудлатую голову.

Трубников возвращается к Раменкову.

Унылый звук гонга разносится над деревней.

Мотоцикл скрывается вдали...

Маленькое, тесно набитое помещение конторы. За колченогим столом, крытым кумачовыми полосами — сквозь тонкую ткань можно различить перевернутые буквы каких-то лозунгов,— сидят Трубников и кузнец Ширяев. Раменков стоя держит речь. Собрание состоит сплошь из женщин, если не считать парня на деревяшке и двух-трех подростков.

— Товарищ Трубников, ваш односельчанин. С юных лет связал свою судьбу с Красной Армией,— говорит Раменков.—Он участник боев в Маньчжурии, под Хасаном и Халхин-Голом, штурма линии Маннергейма, участник Великой Отечественной войны...

В дверях появляется дедушка Шурик и делает Трубникову какие-то знаки.

Трубников машет рукой, встает из-за стола и пробирается к выходу.

— Товарищ Трубников награжден четырьмя боевыми орденами и пятью медалями! Инвалид Великой Отечественной войны, пенсионер, он по собственному желанию поехал на работу в деревню! — с пафосом продолжает Раменков. Неожиданно он умолкает, глядя в сторону Трубникова.

Трубников вытаскивает из бокового кармана пол-литра и дает дедушке Шурику, тот радостно кивает.

— Первач.:.— шепчет с завистью парень на деревяшке.

— А ведь ты, дед, меня на жалейке играть учил,— говорит Трубников дедушке Шурику.

— Разве всех упомнишь,— равнодушно бормочет старик.

— ...Товарищ Трубников член Коммунистической партии с 1921 года...— снова продолжает Раменков.

— Надо же, какой человек,— слышится насмешливый женский голос.— Вот и кончились наши страдания!.. — Это Полина Коршикова, средних лет, но еще миловидная женщина.

По собранию прокатывается невеселый смешок. Трубников, возвращаясь на свое место, тоже странно, медленно усмехается.

— Слово предоставляется товарищу Трубникову,— говорит Ширяев.

Тот повернулся к собранию лицом и вдруг увидел, что в дверях появилась женщина в белом платке. Они сталкиваются взглядами, и по-давешнему вспыхивают свежие скулы женщины.

По собранию проходит нетерпеливый шум — Трубников слишком затянул паузу.

— Я сперва отвечу Поле Коршиковой,—говорит Трубников тихим, спокойным голосом.

— Неужто узнал? — насмешливо и смущенно вскинулась Поля.

— Узнал... Ты всегда побузить любила. Так вот, Полина крикнула, что кончились, мол, ваши страдания... Нет, товарищи колхозники, ваши страдания только начинаются. Вы развратились в нужде и безделье, с этим будет покончено. Десятичасовой рабочий день в полеводстве, двенадцатичасовой — на фермах...

Раменков что-то торопливо пишет на бумажке и подвигает Трубникову. Тот читает. «Не то... Зачем запугивать?»...

— Вам будет трудно,— продолжает Трубников.— Особенно поначалу, ничего не поделаешь, спасение одно: воинская дисциплина. Дружная семья и у бога крадет!

— Товарищ Трубников, конечно, преувеличивает...— с неловкой усмешкой начал Раменков, но осекся под тяжелым взглядом Трубникова. Он смешался, нагнул голову.

— Вот чего я хочу,— продолжает Трубников.— Сделать колхоз экономически выгодным и для государства и для самих колхозников. Нечего врать, что это легко, семь шкур сползет, семь потов стечет, пока мы этого достигнем. Первая и ближайшая задача: колхозник должен получать за свой труд столько, чтобы он мог на это жить, конечно, с помощью приусадебного участка и личной коровы.

— Постой, милок! — крикнула старая колхозница Самохина.— Ври, да не завирайся. Ты где это личных коров видел?

— Во сне, бабка, мне приснилось, что через год у всех коровы будут, а мои сны сбываются.

— Вопросы можно задавать? — спрашивает молоденькая сероглазая бабенка Мотя Постникова.

— Валяйте.

— Вы, товарищ орденоносец, в сельском хозяйстве чего понимаете?

— Да! Знаю, на чем колбаса растет, отчего у свиньи хвостик вьется и почему булки с неба падают. Хватит?

Снова по собранию прокатывается невеселый смешок.

— Вы холостой или женатый, товарищ председатель? — кричит та же сероглазая бабенка.

— Товарищи, это к делу не относится!..— пробует вмешаться Раменков.

— Почему же?— прерывает его Трубников.— Женатый.

— А чего вы жену с собой не взяли?

— Я-то брал, да она не поехала.

— Это отчего же?— интересуется Мотя.

— Охота ей бросать Москву, отдельную квартиру и ехать сюда навоз месить!

— Вы-то поехали! — Это сказала женщина в белом платке.

— Я как был дураком, так дураком умру.

Раменков схватился за голову, а по собранию прокатился негромкий добрый смешок.

— Нешто это семья: муж в деревне, жена в городе? — спрашивает Полина Коршикова.

— Нет! — с силой произносит Трубников и смотрит на нее.— Вот я и считаю, что потерял семью, и глядите, товарищи женщины, как бы многим из вас не оказаться замужними вдовами. Война кончилась два года назад, а где ваши мужики?

— С плотницкими артелями ходят! — кричит скотница Прасковья.

— Аж до Сибири добрались! — добавляет парень на деревяшке.

— Полинкин Василий вовсе в райцентре дворником!— едко замечает Самохина.

— А твой помойщиком! — огрызнулась Полина.

— Ври больше! Он в конторе утильсырья! — с достоинством парирует Самохина.

Трубников поглядел на женщину в вязаном платке... Но та не принимает участия в споре, эти дела ее не касаются.

— Тише! — Трубников хлопнул по столу рукой.— У кого мужья на стороне рубль ищут, отзывайте домой, дело всем найдется и заработки будут, аванс гарантирую в ближайшее время.

— Это верно!.. Давно пора!.. Избалуются мужики! — слышится со всех сторон.

И снова Трубников, давно уже ставший единовластным хозяином собрания, наводит тишину.

— Вот что, товарищи, всего сразу не переговоришь, завтра вставать рано. Ставлю на голосование свою кандидатуру. Кто «за» — поднимите руки...

— Ты что, спишь, бабка?

Бабка встрепенулась, подняла руку.

— Так. «Против»? Нет. Воздержавшихся? Нету... Теперь пеняйте на себя.

Семен ест пшеницу из алюминиевой миски, запивая молоком. За столом сидит и старший сын Семена — Алешка.

Прислонившись к печке, стоит Трубников. Похоже, что его не пригласили к столу.

— Раз у Доньки грудняки, не имеешь права ее на работу гнать, прежде ясли построй,— говорит Семен, снимая с ложки волос.

— Придет время — построим...

Входит Доня с охапкой березовых чурок и сваливает их у печки, чуть не на ноги Егору. Снова выходит.

— А тебе тоже младенцев титькой кормить? — спрашивает Семена Трубников.

Рука Семена задрожала, выбив дробь по краю миски. Семен отложил ложку и стал торопливо расстегивать нагрудный карман старого френча.

— Я к тяжелой работе неспособный. Меня потому и в армию не взяли. Могу справки предъявить...

— Калымить и барахолить ты здоров, а в поле работать больной? Ладно, найдем тебе работу полегче.

— Не буду я работать,— тихо говорит Семен.

— Будешь! Иначе пеняй на себя.

Трубников сказал это негромко, обычным голосом, и сразу после его слов в избу ворвалась Доня с красным, перекошенным злобой лицом — знать, подслушивала в сенях.

— Так-то вы за хлеб-соль благодарите? Спасибо, Егор Иваныч, уважили!.. Спасибо!..— говорит она, отвешивая Трубникову поясные поклоны. — От детишек, племянничков ваших, спасибо!..

— Хватит дурочку строить,— холодно говорит Трубников.— Какая тебя работа устраивает? — спрашивает он у Семена.

Семен молчит, потупив голову.

— Может, нам и дом прикажете освободить? — ядовито-вкрадчиво спрашивает Доня.

— Дом тут ни при чем,— поморщился Егор.— Никто на него не претендует.

— Я в ночные сторожа пойду,— разбитым голосом говорит Семен.

— Ладно, будешь сторожем, по твоим преклонным годам самая подходящая должность.

— Ты насчет дома правду сказал? — тем же больным голосом спрашивает Семен.

— Конечно,— пожимает плечами Трубников.

— Тогда,— глаза Семена окровенились бешенством,— катись отсюдова к чертовой матери, чтобы духу твоего поганого не было!

— Ловко, братуша,— одобряет Трубников,— молодцом! — Он берет с лавки вещевой мешок.— Племянник мой старший пусть завтра вовремя на работу выйдет, иначе штраф.

И захлопывает за собой дверь...

На улице темно, но не так, как в прошлую ночь, когда Трубников впервые ступил в Коньково. На западе дотлевает закат, небо в еле видных звездах еще не набрало черноты.

Трубников медленно бредет по улице. Отделившись от плетня, с придавленным нутряным рычанием на него кинулась собака. Но вдруг слышно поведя носом, завиляла хвостом.

— Неужто признала?— ласково говорит ей Трубников.

Он идет дальше. Собака, будто привязанная, тоже идет за ним.

Во всех уцелевших домах горят коптилки, керосиновые лампы, люди ужинают.

Трубников неуверенно поглядывает на освещенные окна.

С мятым, ржавым листом железа под мышкой ковыляет парень на деревяшке.

— Слушай, кавалер, это ты замочным делом промышляешь? — осененный внезапной идеей, спрашивает Трубников.

— Ну, я! — с вызовом отвечает парень. — Нешто запрещено?

— Если я тебя железом обеспечу, сколько ты можешь за день вышибать?

— Да уж не меньше двух сотельных,— удивленно говорит парень.

— Хочешь, так — сотню тебе, сотню — колхозу?

— Пойдет!..

— А там, глядишь, артельку оформим...

— Заметано! — Парень сворачивает в свой двор, а Трубников идет дальше.

— Егор Иваныч!..— слышится из темноты низковатый, грудной женский голос.

На крыльце дома, под новой тесовой крышей, светлеющей в сумраке, стоит женщина, придерживая у горла белый, тоже будто светящийся вязаный платок.

— Добрый вечер,— говорит Трубников, направляясь к крыльцу.

— Манька!.. Девка!..— слышится старушечий голос.— Иди спать, гулена!

На соседнем участке старуха Самохина пытается загнать козу в закуток. Коза не дается старухе. Она ловко впрыгивает на крышу сараюшки и оттуда смотрит на старуху. Та озирается в поисках камня и замечает Трубникова с соседкой. Коза забыта, старуха жадно прислушивается к их разговору.

— Поздно гулять собрались, Егор Иваныч,— говорит женщина.

— А что мне? Человек я молодой, вольный.

— Да вы, никак, с вещмешком? В поход будто собрались!

— Переезжаю,— усмехается Трубников.— У Семена тесно стало.

— Вот что!..— протяжно сказала женщина и вдруг решительно, по-хозяйски:— Заходите в избу, Егор Иваныч!

И Трубников, не колеблясь, будто с самого начала знал, куда ведет его путь, поднимается на крыльцо и мимо женщины проходит в дом. Собака было пошла следом, но на первой же ступеньке остановилась, села поудобнее, надолго...

Старуха радостно улыбается и подается за ворота: поделиться новостью.

По деревне пошел собачий перебрех.

В доме Надежды Петровны Трубников ужинает за накрытым столом. Достатка в доме, видать, куда меньше, чем у Семена: лишь под стаканом Трубникова было блюдечко, единственную чайную ложку вдова прислонила к сахарнице, вилка вставлена в самодельный черенок, самовар помят, облупился, в горнице пусто— стол, табурет, две лавки, постель на козлах,— но такая на всем лежит чистота, опрятность, что дом кажется уютным. Стол до бледноты выскоблен ножом, дешевые граненые стаканы сверкают, как хрустальные, на окнах занавески, полы крыты исхоженными, но чистыми веревочными половиками, на стенах цветные фотографии,

вырезанные из журналов, вперемежку с рисунками каких-то зданий и много-много букетов травы слезки. Дом поделен фанерными перегородками на три части: кухню, горницу и закуток, где спит Борька. Вход в закуток задернут ситцевой занавеской.

Звучит голос Надежды Петровны:

—...Замуж вышла... Там ребенок нашелся... Сюда-то мы перед самой войной приехали. Муж садоводом был. В первую же зиму и погиб... А мы с Борькой при немцах у партизан скрывались...

Рассказывая, женщина легко и сильно двигалась по горнице. Черная шелковая юбка металась вокруг крепких голых ног в мягких чувяках. Смуглое и румяное ее лицо усеяно маленькими темными родинками.

Из-за занавески слышится тихий, томительный стон. Трубников вопросительно смотрит на Надежду Петровну.

— Борька,— говорит она спокойно.— Во сне.

— Воюет?

— Нет, смирный, ему бы все картинки рисовать.

Трубников обводит глазами стены, увешанные рисунками: дома, дома, большие и маленькие, простые и вычурные, с колоннами, куполами...

— А чего он одни дома рисует?

— Не знаю. Его отец раз в Москву взял на Сельскохозяйственную выставку, с той поры он и приспособился дома рисовать.

— Любопытно...— задумчиво говорит Трубников.— В школу ходит?

— Ходит, в Турганово. Из-за войны два года потерял. — И заметив, что Трубников отставил стакан и утирает вспотевшее лицо, добавила: — Ступайте умойтесь, Егор Иваныч, я постель постелю.

Трубников посмотрел ей вслед.

— Сплетен не боитесь?

Обернувшись, она слабо улыбнулась.

— Мне что! А вас молва все равно повяжет не с одной, так с другой.

— Я не о себе. Я о вас думаю.

Женщина не ответила. Взяв светильник, она повесила его на гвозде в дверном вырезе между горницей и кухней. Трубников поднялся из-за стола и прошел в кухню.

Он сел на лавку и по-давешнему стал стягивать сапог. Но, видно, сбилась неловко накрученная портянка, сапог намертво прилип к ноге. Он уперся рукой в подъем, носком другого сапога — в пятку, сосредоточив в этих двух точках всю силу, какая в нем оставалась. Лицо затекло кровью. Носок соскользнул с пятки, и Трубникова сильно качнуло.

— Постой, горе мое! — Надежда Петровна села перед ним на корточки, крепко ухватила сапог, грязная подметка уперлась в натянувшийся между колен подол шелковой юбки.— Держись за лавку.

— Я сам!..

— Молчал бы уж, непутевый!.. — Она коротко, сильно и ловко рванула сапог и легко стянула его с ноги. Затем сняла второй сапог и размотала заскорузлые портянки, швырнула их к печке.

— Потом постираю.

— У меня другие есть.

— И хорошо...

— Юбку испачкали.

— Не беда.

Она достала с печи цинковую шайку, опорожнила туда полведра, унесла шайку в горницу, а когда вернулась, от воды шел теплый пар.

— Помойте ноги,— она протянула ему обмылок, мочалку.

С трудом задрав узкие трубы военных брюк, Трубников стал намыливать ноги. Обмылок то и дело выскальзывал из неумелой левой руки. Трубников нашаривал его на дне шайки и снова принимался втирать скользкий, немылкий кругляш в кожу, и снова упускал.

Вошла Надежда Петровна в старом платьице, волосы повязаны косынкой.

— Давай-ка сюда! — забрала у него мочалку, поймала скользнувший из пальцев обмылок и заработала так, что вода в шайке враз вспенилась.

Она насухо вытерла ему ноги суровым полотенцем, слила мыльную воду в поганое ведро.

— Ступайте,— сказала Надежда Петровна.— Я скоро...

— Я тут лягу, на лавках...

— Нельзя гостю на лавках.— Она откинула локтем выпавшую из-под косынки на лоб прядь.

В странном смятении Трубников потупился. А Надежда Петровна вдруг приблизила к нему лицо с ярко вспыхнувшими скулами и сказала тихим, проникновенным голосом:

— Вы меня не стесняйтесь... жалкий мой...

По деревне идет «улица» — одни девки и молодые бабы. Тут и молоденькая Лиза, и дородная Мотя Постникова, и даже сорокалетняя Полина, и многие другие. Полина играет на гармони, с некоторой неловкостью разводя широкие меха. За женским поголовьем следуют, как положено, «кавалеры» — мальчишки от десяти до пятнадцати лет. Среди них шестнадцатилетний Алешка Трубников выглядит принцем. Девушки поют частушки, от одиночества не без злости и горечи...

Все дальше пиликает гармонь, все тише голоса.

Закинутая вверх печальная коровья морда. Долгое тоскливое «му-у!» уносится к бледно-голубому утреннему небу. Это одна из наших знакомок: то ли Белянка, то ли Ягодка, то ли Ветка. Не много тела нагуляла себе на раннем весеннем выпасе бедная коровенка, но уже ей приходится отдавать этот скудный нагул в непосильной работе.

А выше, расчерчивая небесное пространство белыми полосами, оглушая ревом землю, проносятся одно за другим звенья самолетов.

Парная коровья упряжка тянет однолемешный плуг.

На ручки плуга навалилась всем телом Полина Коршикова. По лицу ее катится черный пот. Ее напарница — двадцатилетняя Лиза — помогает коровам дотянуть борозду. Му́ка в кротких глазах животных, смертельная усталость в глазах женщин.

За дорогой виднеются еще две коровьи упряжки.

Двор районной МТС. Трое парней «раздевают» трактор. Снятые с него детали перетаскивают к другому трактору, который, судя по колесам, облепленным свежей землей, недавно подавал признаки жизни. Весь двор загроможден останками сельскохозяйственной техники: мертвыми тракторами, ржавыми плугами, сеялками, разбитыми молотилками.

Алешка Трубников, прикрываясь видом безразличного ко всему человека, старается незаметно протащить мимо слесарей несколько листов гнутого железа. Но те заметили его.

Парень помоложе показал Алешке здоровенный гаечный ключ.

— Вот это видал?.. А ну, тащи на место!..

С тем же равнодушным лицом Алешка круто развернулся на все сто восемьдесят градусов.

С крыльца МТС на машинный двор спускается директор станции. За ним следует задыхающийся от бешенства Трубников.

— Бабы... Девчонки... В ярме со скотиной!..— Он затряс кулаком.— За такое — морду в кровь!..

— Бейте,— со спокойным отчаянием говорит директор МТС.— Не на чем нам пахать. Сами видите: из двух тракторов один собираем...

— Вы срываете!..

Директор поднял руку.

— Все знаю. Дальше пойдет про партийный билет, суд и тюрьму...

— Но что же нам делать? — как-то совсем просто и тихо спрашивает Трубников.

— Продолжать пахоту,— будто сам удивляясь своему ответу, произносит директор.

Вгрызается лемех плуга в землю, надуваются жилы на женских руках.

По дороге медленно бредет чета слепцов: старик и старуха. На старике — армяк, шапка-гречишник, лапти и онучи, на старухе — плюшевая шубейка и черный монашеский платок. За спиной слепцов висят набитые подаянием котомки. Медленно проплывают по полю длинные, узкие тени.

Будто в томительном сне влачится коровья упряжка по полю, и возникает жалобная тоскующая песня:

Я б улетел туда,
Где нет скорбей труда,
Ближе, мой бог, к тебе,
Ближе к тебе!..
Ближе, мой бог, к тебе,
Ближе к тебе!..

Посреди деревенской улицы, неподалеку от скотного двора, поют слепцы.

Возле коровника приметно большое оживление. Несколько пожилых женщин и подростков занимаются расчисткой его смрадных недр. А Прасковья, взгромоздившись на конек совсем ободранной крыши, прилаживает тесину. Часть крыши уже залатана свежим, желтым тесом.

Пение слепцов отвлекло тружеников. Первой поддалась старуха Самохина. Бросив тачку с гнилой соломой, она пошла к слепцам, вытирая руки о фартук. За ней потянулись и другие бабы. Не выдержала и Прасковья — она скатилась с крыши, достала из ватника, висящего на воротах, кусок хлеба.

Слепцы тянут свое божественное:

Ближе, мой бог, к тебе,
Ближе к тебе!..
О, кто бы на земле
Крылья дал мне!
Я б улетел туда,
Где нет скорбей труда,
Ближе, мой бог, к тебе,
Ближе к тебе!..

Хриплый старушечий дискант вплетается в сильный, глубокий, бочковый бас старика. Все больше коньковцев окружает нищих. Подходит Семен Трубников, подает старикам какую-то мелочь.

Катит по деревне тарантас Трубникова, набитый до отказа старым железом, звеньями штакетника.

В воротах своего дома покуривает, прислушиваясь к «божественному» пению, инвалид-замочник. Трубников скидывает железо с тарантаса.

— В МТС подобрали,— говорит он в ответ на удивленный взгляд парня.— С паршивой овцы хоть шерсти клок.

Трубников подкатывает к коровнику, но все так поглощены слепцами, что приезд председателя остается незамеченным. С помощью Алешки Трубников сгружает штакетник. Тронув Прасковью за локоть, он кивает на привезенный им дефицитный стройматериал. Лицо Прасковьи озаряется радостью. Она тут же вернулась к дому. А Трубников заинтересовался слепцами. Взгромоздившись на сиденье тарантаса, он с интересом наблюдает за рослым и статным слепцом.

Из-под ворот появляется большой индюк: хвост веером, голубая маленькая голова с фиолетовыми обводьями глаз гордо вскинута, с клюва свисает бледно-розовая сопля, алеет борода над перламутровым зобом. Индюк заметил слепцов. Шея его удлинилась, хвост сложился, сопля подобралась в крошечный рог над клювом. Удивление индюка сменяется гневом: он угрожающе раздулся, голова, шея и набухший толстыми узлами зоб затекли кроваво-красным, он встопорщил перо и кинулся на слепую старуху. Не миновать бы ей беды, да старик махнул ненароком посохом и угодил индюку прямо по клюву. Индюк съежился, как лопнувший воздушный шар, и побежал прочь, кидая землю суковатыми ногами.

Трубников приподнялся в тарантасе и поманил слепца рукой. Он поманил еще и еще и досадливо нахмурил брови.

Слепцы продолжают петь, то уносясь в небо, то возвращаясь к земной юдоли, но окружающие их коньковцы заметили странные жесты своего председателя. Они недоуменно переглядываются, решив, что Трубников подзывает кого-то из них.

— Да не вас!..— кричит Трубников и снова призывно машет старику.

— Стыда у тебя нет, Егор Иваныч! — укоряет его старуха Коробкова.

— Привык над людьми издеваться! — подначивает Семен.— Ему наши слезы заместо лимонада.

Трубников, будто не слыша, продолжает энергично подзывать слепца.

Видимо, слепцы ощутили какое-то беспокойство, пение оборвалось.

— Эй, дед, не видишь, что ль, тебя зовут! — орет Трубников.

— Креста на тебе нет,— возмущается Коробкова.— Нешто слепой может видеть?!

— А ему что слепой, что зрячий— лишь бы нрав свой показать! — злобствует Семен.

— Сейчас он у меня прозреет. Иди ко мне, дед, а то хуже будет.

— Что можешь ты сделать убогому, солнечного света не зрящему? — печально и важно вопрошает слепец, проводя пустым взором по небу и верхушкам деревьев, словно Трубников был скворцом.

— Собак спущу, разорвут, как тюльку.

— За решетку сядешь,— спокойно отзывается старик.

— Не сяду. Я контуженный, мне все спишется.

— И правда, дедушка!..— затараторили взволнованно и сочувственно женщины.— С ним лучше не связываться!..

— Спускай собак, — твердо говорит слепец.

— Мы все в свидетели пойдем...— подзуживает Семен.

— И спустил бы,— с улыбкой говорит Трубников.— Да старуху твою жалко. Эй, Алешка! — крикнул он племяннику...— Давай сюда... Свезем этих бродяг в район и сдадим в милицию. Ну, живо!

— Стой! — с тем же твердым достоинством говорит старик.— Иду, непотребный ты человек!

— Иди, иди, да только без посоха. И нечего бельмы таращить, ты мне глаза покажи.— И Трубников слезает с тарантаса.

Старик опускает свою косо задранную к небу голову, и под седыми нависшими бровями засияли два голубых озерца, два живых, острых, не поблекших с годами глаза. Он подал руку старухе и повел ее за собой, твердо и крепко ступая по земле лаптями.

Обманутые женщины принимаются поносить странников.

— Ловко нас Егор Иваныч поддел!— утирая старческую слезу, со смехом говорит старуха Самохина.— А мы-то губы распустили!

— Дядь Сень, ну как, пойдешь в свидетели? — ехидно подзадоривает Семена Трубникова Мотя Постникова.

Семен со злобой глядит на женщин, затем медленно бредет прочь.

Трубников подсаживает стариков в латаный-перелатанный тарантас. В тарантас впряжен тоже старый, костлявый, с глубокими яминами над глазами, некогда каурый, а теперь грязно-желтый мерин Копчик.

— Давай в интендантство,— тихо говорит Трубников Алешке.

Поднатужившись, Копчик захромал по дороге.

«Выезд» подкатывает к длинному полусгнившему сараю. Возле сарая колхозники — среди них Надежда Петровна — складывают в штабеля брикеты назема.

— Сколько привезли? — подъехав, спросил Трубников жену.

— Как обещано, десять тонн,— ответила Надежда Петровна, с любопытством присматриваясь к старикам.

— Ну как навоз, дед? — спрашивает Трубников.

Старик, хмурясь, нагнулся с сиденья, взял из штабеля брикет, покрутил, швырнул назад и вытер руку полой армяка.

— Дерьмо навоз, — сказал он медленно.

— Почему?

— Дерьма мало, одни опилки.

— Можно на подкормку пустить?..

— Вреда не будет.

— А польза?

— Кой-какая.

— Ясно! Поехали. Давай, Алеша, на Гостилово.

...Тарантас шибко катит задами деревни мимо полей, реденьких зеленей, котловин, полных мутноватой воды, мимо березовых перелесков в темных кулях вороньих гнезд.

Рука захватила горсть земли.

— Пора овес сеять? — спрашивает Трубников, разминая землю.

Трубников со стариком стоят на краю поля, возделанного под овес. Что-то небрежное, важное до высокомерия и вместе серьезное, глубокое появляется во взгляде, во всем выражении худого, темного лица старика.

— Да уж дней с десять пора было!

— Ты не путаешь?

— Овес ранний сев любит, кидай меня в грязь, буду князь.

— Как ты сказал?

— Не я — народ говорит.

И тут совсем рядом раздается песня.

На столе стоит
Каша ячневая.
Хороша любовь,
Да внебрачная!..—

выкрикивает женский голос. Трубников с любопытством прислушивается.

На столе стоит
Каша пшенная.
Хороша любовь
Запрещенная!..—

поет совсем молодой чистый голос.

Раздвинув кусты орешника, Трубников выходит к ложбинке, где полдничают женщины-пахари. Перед ними на земле котелок с кашей, толсто нарезанный хлеб, несколько луковиц, крупная соль в тряпочке. Чуть поодаль пасутся коровы.

— Хлеб-соль! — говорит Трубников.— Как поживаете?

— Цветем и пахнем! — вызывающе отвечает Полина Коршикова. — Присаживайся, председатель! Не каша — разлука!..

— Спасибо, я сытый.

— Брезгуете? — поддевает Трубникова Лиза.

— Небось балованый! — замечает третья женщина.— К колбасе приучен!

— Слышь, председатель,— говорит, поднимаясь с земли, четвертая женщина.— Когда же твои обещания сбудутся? То нам авансом грозился, а то...

— Ихние авансы поют романсы,— перебивает Полина.— Там одна ухватка: сначала наобещают, а потом шиш винтом... Что стоишь моргаешь?

— Хватит воду качать! — поморщился Трубников.— Будет вам и белка, будет и свисток. Лучше скажите, как ваши орлы — едут до дому, до хаты?

На столе стоит
Каша гречневая.
Хороша любовь,
Да не вечная!..—

пропела Лиза.

— Мы этим больше не интересуемся,— зло отвечает Полина.

— Это как понимать? — Трубников присел на землю.

— Зачем нам мужики? Мы же не бабы!..

— А кто же вы?..

— Му-у!..— мычит Полина.— Му-у! Вот мы кто. Только комолые. Му-у!..

— Му-у!..— подхватывает Лиза, упираясь в землю руками и будто целя в Трубникова воображаемыми рогами, а в глазах у нее слезы.

Сурово сдвинув брови, следит из тарантаса бывший слепец за этой сценой.

— Будет вам! — прикрикнула на товарок женщина постарше и шлепнула Лизку по заду.— Разошлись, бесстыдницы!

Трубников смотрит на женщин, затем молча поворачивается и идет к тарантасу.

На столе стоит
Каша манная.
Хороша любовь,
Да обманная!..

Тарантас круто разворачивается в сторону Конькова.

— Скоро ты нас в милицию поведешь? — сердито спрашивает старик.

— Не спеши на тот свет, там кабаков нет,— отзывается Трубников.

Изба Надежды Петровны. На столе самовар. «Слепец» Игнат Захарыч отодвигает чашку, переворачивает ее кверху донцем и кладет обсосочек сахара. Трубников, расхаживая по горнице, убеждает старика:

— Нам старые хлеборобы позарез нужны, чтоб не пахать, не сеять, не убирать без их веского совета... У нас ведь агрономов нету и не предвидится.

— Ну, а как будет агроном? — насмешливо спросил старик.

— Все равно стану я одним ухом к науке, другим к простому крестьянскому опыту. Оставайтесь у нас, дом дадим, кормовые, обзаведение всякое, к осени корову купим. Тебя, дед, в правление введем, а Пелагея Родионовна будет греться на печи и погоду предсказывать. Чем не жизнь?

Надежда Петровна наливает старушке очередную чашку, подвигает к ней вазочку с медом. Старик долго молчит. Он достает кисет, скручивает цигарку, закуривает, пускает голубой столб дыма и лишь затем говорит:

— Стары мы больно с коровами в ярме ходить. А при своем деле мы всегда сыты и чистым воздухом дышим. На кой ляд нам осенью корова? А до осени мы у твоего колхозного козла сосать будем?

— У тебя что, уши заложило?.. Сказал, все будет: и харчи, и дом, и барахло. Что еще нужно?

— А мы не просим,— старик задавил окурок о лавку, швырнул на чистый пол.— Мы тебя об одном просим: отпусти ты нас за ради бога! Лучше с сумой ходить, да от начальства подале...

— Старый паразит! — не с гневом, а с каким-то иным, большим, сильным чувством говорит Трубников. — Твои сыны за Советскую власть головы сложили, а ты по родной земле, по ее чистому телу вошью ползаешь? Барахло скопил, а старуху свою в слепоте гноишь?

И тут раздается какой-то странный, тонкий, дрожащий звук. Пелагея Родионовна плачет, склонив к столу смугло-заветренное морщинистое личико, мелкие, как

бисер, слезы катятся из-под темных очков. Надежда Петровна ласково обнимает ее за плечи.

Что-то скривилось в лице старика, но он сдержался, снова полез за кисетом.

— Ну, как знаешь...— Будто потеряв интерес к разговору, Трубников поднялся из-за стола и протянул старику котомку.

— Постой! — говорит старик, откладывая свои пожитки.— Ответь мне: как ты нас разгадал?

— У меня отроду нюх на симулянтов,— усмехнулся Трубников.— А потом — уж слишком метко ты индюку по клюву съездил. Суду все ясно!..

— Серьезный ты человек, Егор Иваныч,— с суровой приязнью говорит старик.— Ты у меня в доверии. Иначе нас никакой силой не удержишь. Мы, знаешь, свечным салом смажемся и в замочную скважину уйдем.— А теперь все, кончились наши скитания, старая,— впервые обращается он к жене.

— Как скажешь, Игнат Захарыч,— робко улыбнулась старушка.— А я согласная.

Трубников подозвал к себе Надежду Петровну.

— Ступай с Прасковьей контору прибрать. Мы их туда поместим.

— А контора?

— Обойдемся покамест, канцелярия у нас, слава богу, еще не наросла...

Надежда Петровна выходит из дома. Тотчас из-под крыльца вынырнул пес, завертел от радости хвостом.

Багровый закат охватил небо. И на этом багрянце далеко за деревней с удивительной четкостью вырисовывается на взлобке холма силуэт коровьей упряжки и двух женщин. И уж не печалью, а силой, торжеством человеческой воли веет от этой картины...

Полустанок. На теневой стороне стоит коньковский «выезд». Копчик жует сено, Алешка дремлет на козлах. Рядом с полустанком идет строительство водонапорной башни. Оттуда отъезжает полуторка с гремящими бортами. Наперерез грузовику выходит Трубников с поднятой рукой.

Грузовик тормозит, из кабины выглядывает остроглазый шофер.

— Подбросишь в Коньково?

— А тебе зачем? — подозрительно говорит шофер.— Ты же при своей карете.

— Да не меня — наши коньковские мужики с двенадцатичасовым приедут... Цельная артель!

— На мадерку будет?

— Не обижу...

— Порядок,— усмехнулся шофер.— Живи, пока живется, о счастье думай иногда, выпивай, когда придется, и веселись всегда! — продекламировал он и, развернувшись, поставил грузовик рядом с коньковским тарантасом.

Слышится гудок паровоза.

Рабочий поезд медленно приближается к пустынной платформе. С площадки одного из вагонов неловко спускается задом наперед какая-то бокастая тетка с бидонами.

Тревога и недоумение на лице Трубникова.

Еще один пассажир сходит с поезда, напутствуемый шутками и дурашливыми криками вагонных дружков. Это парень лет двадцати двух, в пиджаке, брюках,

заправленных в яловые сапоги, военной фуражке, в распахнутом вороте виднеется треугольничек морской тельняшки. За плечами у парня завернутая в рогожу пила, в руке ящик с инструментами. Поравнявшись с Трубниковым, парень уловил странно-пристальный взгляд незнакомого пожилого человека.

— Чего уставился, папаша? — говорит он развязно.— Или на мне узор наведен?

— Ты не с Конькова будешь? — спрашивает Трубников.

— Хоть бы и так, как ни странно! — ответил парень.— А ты, видать, из оркестра, которым меня встречать должны?

— Почему один? — резко спросил Трубников.

— Никак, председатель? — хлопнул себя по лбу парень и протянул Трубникову руку.— Маркушев Павел Григорьевич, как ни странно.

— Где же остальные? — угрюмо спрашивает председатель.

— Еще наряд не закрыли,— уклончиво отвечает Маркушев,— погодить придется...

— Ты со мной не хитри!.. На разведку, что ль, прибыл?

— Может, и так, а, может, личную жизнь уладить,— независимо говорит Маркушев.— А коли на чистоту: сомневаются мастера, как бы осечки не вышло.

Они идут через площадь.

— Не огорчайтесь, папаша,— добродушно улыбается Маркушев, глядя на опечаленное лицо Трубникова.— По стопочке примем? Я угощаю.

— Ты вроде довольно наугощался,— неприязненно отзывается Трубников.

— Все в норме... как ни странно.

Они подходят к экипажу.

— Алеха! — обрадовался Маркушев земляку.— Как она, ничего?

— Ничего...

— Дай петушка — будет хорошо!

Маркушев кинул Алешке руку, а Трубников отходит, чтобы расплатиться с водителем грузовика.

— Рейс отменяется. Получай за простой.

— Обижаешь, хозяин!..

— Алименты, что ль, платишь?

— Один я, как Папанин на льдине...— обиделся шофер.

— Ну и хватит с тебя.

Трубников садится рядом с Маркушевым, и экипаж, заскрипев всем своим расхлябанным составом, загрохотал по булыжной мостовой.

— Силен фаэтон, как ни странно! — хохочет Маркушев.— Прямо для музея!..

— Может, он еще и будет в музее, — серьезно отвечает Трубников.— Слушай, Маркушев, мы агитацией не занимаемся, а мужикам отпиши: могут крепко прогадать...

— Это на чем же? — Маркушев закуривает длинную папиросу и откидывается на сиденье.

— Мы большую стройку планируем. Своих мастеров не будет — чужих подрядим.

Маркушев сожалеюще-насмешливо глядит на Трубникова. За последние горячие месяцы Егор Иваныч сильно пообносился. Заботой Надежды Петровны на нем, правда, все цельное, но истершееся до основы, штопаное, латаное, сапоги стоптаны, сбиты. К тому же у него опять болит ампутированная рука, и он ухватился за культю здоровой рукой. Вид у председателя далеко не блестящий.

— Как ни странно, а все же странно...— резвится Маркушев, пуская голубые кольца.— С каких же это достатков, папаша? Штаны заложишь? — Трубников, прищурившись, разглядывает парня.— Я так прямо и напишу ребятам: мол, колхоз голь-моль ставит вам ультиматом! — Маркушев хохочет, довольный собственным остроумием.

— Веселый жених у твоей невесты,— как-то удивительно спокойно, глядя на Маркушева, произнес Трубников.

Тарантас приближается к Конькову. Дорога прорезает березовый редняк. Маркушев безмятежно дымит в мире с самим собой и окружающим тихим солнечным простором. Трубников молчит, задумавшись.

По правую руку, за березами, на луговине, поросшей густой травой, мелькает фигура косаря в синей рубахе.

— Это что еще за ударник полей? — очнулся Трубников. — Стой, Алешка...

— На кой он нам сдался? — спросил Маркушев.

— Ворюга!.. Колхозную траву валит...— И, спрыгнув с тарантаса, Трубников устремляется к косарю.

— Шебуршной он у вас! — благодушно посмеивается Маркушев.

— Да, такой чудик! — соглашается Алешка, но будь Маркушев проницательней, он бы уловил, что шутка возницы целит вовсе не в Трубникова.

— Мать честная! — вдруг с ужасом произнес Алешка.— Да ведь это папаня!..

На опушке рощицы сошлись Трубников и Семен.

— Под суд захотел? — опасным голосом произносит председатель.

Семен, не обращая внимания, действует косой. Валятся через сизо-голубой нож сочные стебли травы.

— Кончай, слышь?!..

— А корову мне чем кормить? — орет Семен, размахивая косой.— Корова не человек, она жрать обязана!

— Отработаешь на косовице — получишь сено...

— На том свете угольками!.. Пшел с дороги!..

— Тогда коси, где положено!..

— Там сухотье!.. Захватили всю землю, дыхнуть негде! — Он вновь заносит косу.

— Не дам!..— Трубников становится прямо под косу.

Их взгляды, полные ярости, скрещиваются.

— Хоть и брат ты мне, хоть и кровь от крови!..— затряс губами Семен и пустил острый нож прямо по щиколоткам Трубникова. Тот успевает подпрыгнуть. Ударом ноги Трубников ломает рукоять косы. Семен бьет Трубникова. Начинается жестокая драка.

С дороги видны фигуры дерущихся. По направлению к ним бегут Алешка и Маркушев.

Трубников вышиб из рук Семена сломанную косу и закинул ее подальше от себя. Подбежавшего Алешку отшвыривают, как кутенка.

Когда же подоспел Маркушев, драка внезапно кончилась. Сбив Трубникова с ног, Семен нагнулся над ним, чтобы половчее стукнуть, и тут страшный удар в живот повергнул его на землю. Он попытался встать, но еще один удар левой в скулу окончательно лишил его боеспособности.

Трубников отходит в сторону и, зачерпнув воды из лужицы, ополаскивает лицо.

Семен медленно, держась за живот, подымается.

— Что накосил — сдашь Прасковье на скотный двор,— холодно говорит Трубников. И Алешке: — Подсобишь отцу. Мы сами доберемся.

Он идет прочь вместе с Маркушевым, но вдруг поворачивается и подходит к Семену.

— Долг за избу ты мне сегодня вернешь,— говорит он негромко, но очень выразительно.— Понятно? Иначе — раздел, ломать буду...

Семен ничего не отвечает, лишь бросает на Трубникова взгляд раненого зверя.

Трубников нагоняет Маркушева.

— Мы с Семеном с детства любили на кулачках биться,— говорит он,— но в деревне болтать об этом не обязательно.

— Слушаюсь, Егор Иваныч! — каким-то новым голосом отвечает Маркушев.

Под вечер. В доме Трубниковых. Борька что-то рисует с альбома.

Никогда, никогда не сольются
День и ночь в одну колею.
Никогда не умрет революция,
Не закончив работу свою...—

тихо напевает Трубников.

Он ходит по избе, держась за культю. У него, видно, опять болит рука, и всякие мысли одолевают. Проходя мимо печи, он прикладывает ладонь к ее чуть теплому боку и снова хватается за культю. Затем он подходит к Борису и заглядывает через плечо. Борька резко захлопывает альбомчик и не открывает до тех пор, пока Трубников не отходит от него. Надежда Петровна заметила эту сцену, и лицо ее болезненно скривилось. Трубников успокоительно и намекающе кивает ей. Надежда Петровна берет пустые ведра и выходит из дому.

— Слушай, Борис,— обращается Трубников к пасынку.— Неладно у нас получается. Ты на меня волчонком глядишь!.. А мать переживает.

Мальчик пожимает плечами, но взгляд его остается замкнутым и настороженным.

— Ты не думай, я в отцы тебе не напрашиваюсь,— продолжает Трубников.— Отец у тебя один, и это свято. Как ты был у матери на первом месте, так и остаешься. Но я, видишь, инвалид, со мной много возни требуется, не обижайся. Если мы и не станем друзьями, все равно мы оба должны о матери помнить, чтобы ей жилось хорошо, она это заслужила. Согласен?

Борис потупился, чуть приметно пожав плечами.

— Теперь поговорим о деле.— Трубников подходит к стене, на которой вывешены Борькины рисунки.— Скажи, ты мог бы таким же образом построить нашу деревню?

— А чего строить-то? — Борька удивленно поднял темные брови.— Деревня она деревня и есть.

— Я говорю о Конькове, каким оно станет лет через десять.

— Каким же оно станет?

— А я почем знаю!.. Другим, а каким — тебе виднее; ты архитектор, я — заказчик.

— Нет, не смогу,— чуть подумав, говорит Борька.— Деревни такой я сроду не видел.

— Вот те раз! А фантазия зачем человеку дана?.. Ну-ка, выйдем...

Речка Курица. Надежда Петровна, зачерпнув ведром воду, видит, как Борис и Трубников, вышли на мосток, их сопровождает знакомый нам пес.

Уже поздно, но еще длится розовый весенний закат. Где-то вдалеке звучит грустная, одинокая песня женщин.

— Тебе нравится все это? — Трубников широким жестом обводит деревню: покосившиеся, почерневшие, а где и просто разрушенные избы, завалившиеся плетни.

— Чего тут может нравиться?

— То-то и оно! Неохота мне таким Коньково видеть, да и никому неохота. Пережиток войны!..

Направляясь на свой ночной пост, по улице идет Семен с берданкой под мышкой. Он в драном тулупе и треухе с вылезшим мехом.

Увидев Трубникова, сворачивает с пути и медленно, опустив голову, идет к мостку. Подойдя вплотную, он почти швыряет в брата пачкой денег, завернутых в газету.

Трубников успевает перехватить пачку. Семен, не проронив ни слова, возвращается назад.

— Тоже пережиток!..— говорит Трубников, пряча деньги в карман брюк.— Ну, договорились, Борис. Покажем людям будущее Коньково?.. Не в альбомчике, не врозь, а цельной картиной, чтоб каждое здание на своем месте стояло, чтоб было видно: это Коньково, вон река Курица, вон старый вяз, вон Сенькин бугор. А это, мать честная, клуб, контора, почта, больница, школа, елки-палки, колхозный санаторий!..

Трубников так натурально изобразил удивление, что Борька рассмеялся.

Навстречу им идет Надежда Петровна с полными ведрами. Увидев мужа и сына в дружном согласии, она радостно вспыхнула и опустила ведра.

— Добрая примета,— кивает Трубников на полные ведра.

— Еще какая добрая! — отвечает своим мыслям Надежда Петровна.

Борис, забрав ведра, направился с матерью к дому.

Трубников подходит к небольшой хибарке на задах деревни. Знакомый нам парень на деревяшке обтачивает металлический стерженек, зажатый в тисках. Ему помогает какой-то подросток.

— Как дела, Коля? — спрашивает Трубников.

— Жаловаться грех! — отвечает парень.

— Слушай, Коля, ты мне веришь?

— Факт!..

— Можешь ты за этот месяц свою долю не брать?

Парень смотрит на него удивленно и кисло.

— Понимаешь, хочу я перед косовицей аванс выдать, а карман не тянет, подсоби, за колхозом не пропадет.

— Ладно, авось не чужие,— улыбнулся парень.

— Тогда — порядок в танковых частях! — доволен Трубников.

...По тенистой аллее идут парень и девушка: приезжий плотник Маркушев и Лиза. На худенькие плечи Лизы накинут большой пиджак Павла. Павел пытается ее обнять, Лиза отстраняется.

— Ты рукам волю-то не давай!

— Вот братан с Урала приедет — сразу свадьбу скрутим, и привет товарищу Трубникову!..— наступает Павел.

— Ишь ты какой быстрый приветы раздавать...— отстраняет его Лиза.

— Неужто не осточертела тебе такая жизнь?..

— Интересно все-таки, чего из всего этого будет?..

— Чего всегда бывало, то и сейчас будет,— мрачно говорит Маркушев.— Палочки в тетрадке...

— Если так, я уж никому в мире больше не поверю, — со страстью произнесла Лиза.

Из темноты на них надвинулась фигура человека.

— Привет начальству!..— опознал Трубникова Маркушев.

— Вон что!.. Поздравляю, разведчик!..

— Думаю забрать у вас Лизаху,— свободно говорит Маркушев.

— А мы еще посмотрим, отдавать ли за тебя,— отвечает Трубников полушутя-полусерьезно.

— Чем же я плох? Парень молодой, как ни странно, всесторонний.

—...Шатун ты, перекати-поле... А Лиза — царевна, и весь жемчуг в ее короне!..— в голосе Трубникова прозвучала несвойственная ему горячая нежность.

— Не больно вы этот жемчуг бережете!..

— Что ж делать, коли все на женские плечи легло? Мужики длинный рубль да легкий хлеб промышляют, а бабы да девчата исторической жизнью живут...—И, дернув козырек фуражки, Трубников прошел вперед. — Пока сено не уберем, о свадьбах и думать забудьте, заруби себе на носу, Маркушев!

Затем из темноты раздался его голос:

— А то собрал бы бригаду да показал, на что способен.

— Ох, допрыгается у меня ваш председатель!..— угрожающе говорит Маркушев.

Раннее утро. Пропел петух первым, самым пронзительным голосом. По дворам тюкают молоточки, отбивая косы. По улице торопливо шагают темные фигуры с косами на плечах.

Семен, поеживаясь в светлом вытертом полушубке, выходит из амбарных недр. Он привычно плетет лукошко из зеленоватых полосок лыка. Мимо, всторону строящегося здания конторы спешат колхозники.

— Куда ни свет ни заря? — окликнул их Семен.

— В контору!.. Аванец, говорят, дают,— отозвались колхозники.

— Чего? — усмехнулся Семен. — Совсем очумел народ!

Около недостроенной конторы толпится взволнованный народ.

Чуть поодаль Павел Маркушев собрал вокруг себя группу мужиков. Тут егерь, лесничий, инвалид-замочник, кузнец Ширяев, тут же вертится Алешка Трубников — сплошь «нестроевики». О чем-то пошептавшись, они пробуют построиться в одну шеренгу...

К столу, за которым сидит Трубников, подскочила цветущая Мотя Постникова.

— Представляешь, Егор Иваныч, повезло первый раз в жизни...— затараторила она.—Чуть было в город не уехала, да спасибо люди у нас хорошие, подсказали... Разреши.— Мотя потянулась к чернильнице.

— Нет,— говорит Трубников.—Выскочила не по чину!..

— Так мне ж в город надоть...

— Осади... Прасковья Сергеевна, прошу!..

Прасковья смущенно и гордо выходит из толпы. Трубников протягивает ей пачку денег.

— Распишись!..

Прасковья подносит ведомость к глазам, макает перо в чернила, снимает с пера волос, снова разглядывает ведомость.

— И где?

Трубников тычет пальцем в лист.

— Больно мелко написано,— говорит в свое оправдание Прасковья и рисует большой крест.

Перед столом Трубникова возникла шеренга «нестроевиков». Отставив ногу в сторону и не глядя на председателя, Маркушев независимо спросил:

— Чего это вы, товарищ председатель, насчет бригады заикались?..

Но тут к Трубникову подскочил Петька, племянник. У него в руке берестяное лукошко.

— Дядя Егор!.. Дядя Егор!..— теребит он его.

— Ну, что тебе?

— Дядя Егор, а мы фрицеву пушку в лесу нашли!..— захлебываясь, шепчет Петька.

— Какую еще пушку? — досадливо морщится Трубников.

Изба Семена. Доня возится по хозяйству, Семен прибивает каблук к сапогу.

— В городе польта давали,— говорит Доня.— Мотька Постникова через крестную достала и в Турганове за полторы тыщи толкнула.

— Кабы я мог хоть денька на два отлучиться!— хмуро говорит Семен.— А то сиди, как прикованный, да амбарных крыс охраняй, дьявол их побери...

В избу радостно входит старший сын Алешка, колхозный возница.

— Получай, маманя, трудовой аванс. — И он шмякает на стол три сотни.

— С чего бы это? — удивляется Доня.

— Теперь каждый месяц будут давать! Тебе, папаня, тоже выписано, только поменьше, как человеку сидячего труда.

— Да подавись они своими грошами! — злобно говорит Семен.

Алешка проходит в другую половину избы.

— Ишь расщедрился Егор! С каких это достатков?— говорит Доня, орудуя рогачом.— Неужто наши деньги на аванс пустил?..

— С него станется!.. Только нашими тут не обойдешься... Чего-то он мухлюет,— задумчиво говорит Семен.

— Нешто не знаешь! — вскинулась Доня.— У них с Колькой хромым цельная артель. Егор железо достает, а Колька вкалывает... Замки, ключи, всякую всячину. Доходы пополам.

— Ловко!.. Будто управы на него нет!

Семен задумался.

Он подошел к полке и выбирает из стопочки чистую тетрадку. Затем достал из-за божницы свои очки с подвязанными ниткой дужками...

В другой половине избы Алешка, натягивая на себя одежду попроще, рисует своим младшим братьям и сестрам ослепительные картины своего будущего:

— А осенью я сапоги куплю!..

— Врешь?!

— И костюм, тройку!..

— Брось загибать!..

Но глаза ребятишек блестят так, будто на Алешке не рвань и опорки, а все его грядущие обновы.

Алешка выходит в сени.

— Папань, ты куда косу дел? — спрашивает деловито.

— Тебе зачем?

— Ручку приделать.

— Не твоя забота.

— Да мне на косовицу выходить... И тебе тоже. Но как ты человек ночной, так после обеда...

— Чего врешь?.. Мы же не в бригаде!..

Алешка достает из-за лестницы косу с новой ручкой, которую уже приделал хозяйственный Семен, прислоняет ее к стене.

— Пашка Маркушев сводную бригаду собрал,— гордый своей осведомленностью, тараторит Алешка.— Зачислены все, кто в полеводстве не занят... А еще сюда егерь записался, лесничий, фельдшер дядя Миша. Им сеном обещали уплатить.

— Ладно!.. Надоел!.. Катись помалу!..— поднял над тетрадкой недовольное лицо Семен.

Алешка выбегает на улицу. Во всю ширину улицы нестройным гуртом движется на сенокос разношерстная бригада Маркушева. Мы снова видим и Ширяева, и хромого замочника, и других «нестроевиков». Сверкают на солнце косы. Алешка кидается вдогон...

Семен пишет что-то в тетрадку. Из другой половины избы в кухню выбегают разыгравшиеся ребятишки. Крики: «Тебе водить!», «Сала!», «Чур не я!..»

— Тише вы! — прикрикнула Доня.— Отцу мешаете... Ступайте на улицу!..

Старшая дочь Семена походя заглянула отцу через плечо.

— «Заявление» пишется через «я»,— замечает она.

— Брысь!..— огрызнулся Семен.

...По дороге, уходящей к лесу, шагает высокий, плечистый человек в добротном бостоновом костюме и зеленой велюровой шляпе; в руке у него чемоданчик. За его спиной, в отдалении, на зеленом фоне полей мелькают рубашки косцов.

Человек ступает в лесной, просквоженный солнцем сумрак.

— Ра-раз-два, взяли!.. Еще раз... взяли!..— доносится до его слуха.

Человек сдержал шаг, пригляделся. За деревьями виднеются фигуры людей, занятых каким-то непонятным делом. Заинтересовавшись, человек свернул с дороги.

Пожилой запаренный инвалид в мокрой рубашке, старуха с подоткнутым подолом и несколько ребятишек с помощью хромого конька пытаются вытащить из болотца что-то большое, темное, бесформенное. В момент, когда человек подошел, веревка оборвалась, и ребятишки попадали на спину.

— Вы чего тут — клады шуруете? — усмехнулся человек.

Старуха обернулась.

— Костя?.. Маркушев?..— проговорила удивленно.— Надолго приехал?!..

— У Пашки на свадьбе гулять...

— Что стоишь, как свеча? — накинулась Прасковья.— Сымай пиджак...

Маркушев послушно снимает пиджак и вешает его на ветку.

— А чего вы тут тягаете?..

— Фрицеву полевую кухню,— сказал Трубников.

— На кой она вам сдалась?

— Сразу видать — от деревни оторвался!.. Да это же всё... ресторан на колесах, горячий обед в поле...

Поплевав на ладони, Маркушев крепко взялся за веревку, и этого могучего притока силы хватило, чтобы кухня возникла из зеленоватой воды всем своим потемневшим медным телом, а болотце взамен кухни получило городского щеголя...

Нестерпимо блещут под жарким полуденным солнцем сложенные шатром косы. Справа густой лозняк, склонившийся над рекой Курицей. Оттуда подымается голубой дымок. Слева наполовину обкошенное поле.

Под лозняком купаются в рубашках женщины. Дальше, на крутом берегу расположились мужчины.

Тихая речка Курица в зеленых берегах отражает белые облака. Ветер путается в густой зрелой листве деревьев.

Тесно, плотно стоят колосья уже начинающего желтеть хлеба.

Раннее утро. Из отстроенного коровника выгоняют скотину. Колхозное стадо заметно увеличилось.

Трубников с Прасковьей осматривают строящуюся подвесную дорогу. Трубников видит: возле коровника появились Маркушев и Лиза с вилами через плечо. Павел что-то втолковывает Лизе, тянет ее за руку, но она вырвалась и отбежала за куст бузины. Вздохнув, Павел направился к воротам коровника. Трубников вышел ему навстречу.

— Егор Иваныч! — откашлявшись, говорит Маркушев и оглядывается на куст бузины.— Так как насчет моего дела? — Он снова косит на Лизу и подает ей знак рукой: иди, мол, сюда.

Но Лиза отрицательно мотает головой.

— Егор Иваныч,—снова начинает Маркушев.—Братан за свой счет отпуск взял...

— Дело у тебя сейчас одно — сено стоговать! — сердито перебивает Трубников.— Ну кто, скажи, в разгар сеноуборочной свадьбы играет?.. У тебя все на работу вышли?

— Опять двое филонят,— жалобно говорит Маркушев.— Мотя Постникова и Евдокия Трубникова.

— Чего же ты молчишь?

Они проходят к опрятному домику с палисадником. Мотя будто ждала их.

— Милости просим, Егор Иваныч, простите, не убрано!..

— Не мельтешись,— остановил ее Трубников.— Отчего второй день на работу не выходишь?

— По-божески?..— спрашивает Мотя.

Трубников кивает.

— Лучше я вам по-партийному скажу... Свинка у меня опоросилась. И, понимаешь, пропало у ней молоко. Я поросяточек сама молоком из бутылки отпаивала. Веришь, цельные сутки глаз не сомкнула!

— Ну, а теперь?

Мотя сделала плаксивое лицо и махнула рукой.

— Пойдем-ка взглянем!

— Да чего смотреть-то?!— радостно сказала Мотя.— Сейчас порядок, все, как один, из мамки сосут!

— Коль так, ступай за граблями, мы подождем.

— Да Егор Иваныч!..—всплеснула руками Мотя, словно она поражена недогадливостью председателя, так и не взявшего в толк, что выйти ей на работу никак невозможно.

— В город все равно не пущу, ясно? — И, отвернувшись, Трубников отошел.

— Знаете, что она мне шепнула?— возмущенно говорит Маркушев.— «Зачем председателю нажаловался, я бы тебе на свадьбу четверть вина выставила!»

— Вот чертова баба!

— Егор Иваныч,—помолчав, начал Маркушев,—может, все-таки разрешите сегодня сыграть?

— Эк тебя разымает! Уберем сено — гуляйте на здоровье!

— Так ведь у брата отпуск кончается! Хошь не хошь, а ему завтра выезжать. Урал все-таки...

— Не время сейчас, Паша...

— А если мы сегодня все подчистую добьем?

— Тогда что же... Я первый приду поздравить.

— Ох, и обрадуется мой старшой! Очень ему хотелось на моей свадьбе погулять.

— Только помни, Паша, стог — шесть обхватов...

В заношенном жакете, по брови повязанная платком, вышла Мотя, на плече старые, с кривыми зубьями грабли.

— Запозднились! — сказала она деловито.— А ну, ходи веселей, бригадир!

— Ступай в поле,— говорит Трубников.— Доней я сам займусь.

Увидев входящего в дом Трубникова, Доня отпустила с рогача чугунок, лицо ее вспыхнуло гневом.

— Зачем пришел? Семен в поле...

— А ты приглашения ждешь?

— Чего надумал! У меня груднята.

— Не у тебя одной. Другие в поле малышей берут. А то и старушку для присмотра ставят...

— Ну, а у меня присматривать некому...

— Я присмотрю.

— Ты?.. Ты? — задохнулась Доня, приподняв рогач.

— А что? — Трубников впился ей в глаза.— В поле я не гожусь, я и драться-то могу только одной рукой. А ты вон как ловко рогач держишь, будто вилы. Ну, хватит трепаться, давай быстро во вторую бригаду!

Шмыгая носом, Доня скинула фартук, стянула шелковую кофточку, так что видны стали ее тяжело заполнившие лифчик груди.

— Бесстыжая ты!..— покачал головой Трубников.

— А чего тебя стесняться? — натягивая через голову кацавейку, сказала Доня.— Ты же не мужик, ты нянька.

— Эх убила! Да я хоть чертом буду, только работайте!

— Хорошую ролю выбрал — за писунами глядеть. Сказать кому — не поверят.

Доня громко хлопнула дверью. Выйдя, она заглянула в окно.

Трубников тихо покачивает зыбку. Лицо у него серьезное и кроткое.

И будто впервые увидела Доня этого человека, которого считала врагом, и странная, задумчивая печаль мелькнула в ее глазах...

Спорится на полях работа. Ребятишки верхом на лошадях подтягивают волокушами копны к строящимся стогам.

Молодые мужики и бабы, стоя в круг, подают сено вилами на стог, а те, что постарше и поопытней, утаптывают его, подбирают с боков. Приплясывая на высокой горе почти сметанного стога, Константин Маркушев кричит брату:

— Эй, братишка, велел бы пивка привезть, дюже жарко!

— Высотникам хмельного не положено,— отзывается Маркушев,— сковырнешься, отвечай за тебя.

— Не бойсь, бригадир! А сковырнусь, бабоньки в подол поймают!..

Павел глядит на небо, клубящееся по горизонту не то грозовой, не то пыльной тучей.

— Други, давай быстрей! — кричит он.— Никак, гроза заходит...

Доня возвращается домой и застает Трубникова на том же месте. Поскрипывает зыбка, малыши сладко спят.

— Хорошие колхозники, выдержанные,— одобряет близнят Трубников. — Как там в поле?..

— Пашка икру мечет, загонял совсем!..— Но похоже, что Доня не очень огорчена трудовой разминкой.

Дело близится к вечеру. Над клеверищем гуляет ветер, раздувая подолы баб и рубахи мужиков. Тучи обложили все небо. Люди торопятся, стараясь обогнать грозу. Со своего разболтанного тарантаса спрыгивает Трубников.

К нему направляется Павел Маркушев, глаза его красны, как у кролика, от ветра и сенной трухи.

— Как дела, бабоньки? — спрашивает Трубников.

— Спасибо, хорошо!..— вразнобой кричат те.

— Последний стог добиваем, Егор Иванович,— улыбается через силу Павел.

Из сенной трухи мелькнуло обветренное, обожженное солнцем улыбающееся лицо Лизы.

— В шесть обхватов клали?

— Проверьте! — машинально отвечает Маркушев.

Трубников шагнул к стогу, вскинул левую руку и сам рассмеялся.

— Ну, моих тут поболе десятка будет!— шутливо говорит он смущенному бри-

гадиру.— Привет, товарищ сталевар!..— кричит старшему Маркушеву. — Как самочувствие?

— Отвык маленько, Егор Иваныч,— отвечает тот с верхушки стога. — Сталь варить вроде сподручней!..

Когда Трубников подъехал к другой бригаде, ветер задул с удвоенной силой. Он уложил траву и заклубил густую пыль на дороге.

— Видишь, как вовремя кончили,— говорит Надежда Петровна, предупреждая вопрос мужа.— А к Бутовской пустоши даже не приступали. Уж очень сено богатое, сроду такого не было.

— Эх, вы! А Маркушев все подчистую добил!

— Не знаю, как он исхитрился! — разводит руками Надежда Петровна.

Лицо ее темно от пыли, на щеках влажные черные полосы.

Все нарастающий ветер, уже не размениваясь на мелочи, ломает сучья деревьев, мчит серые низкие тучи.

От старой плакучей березы, что росла на бугре, отделился огромный сук, пал на землю и неуклюже потащился по полю.

Отсюда с бугра Трубников видит клеверище. Над золотым ковром вновь отросшего низенького клевера носятся, будто ведьмины клочья волос, пучки сухого сена, вычесанные ветром из стерни. А в дальнем конце поля с перевальцем катится огромный шар, от которого тоже отделяются темные клочья и взмывают вверх. Трубников угадал, что это поверженный стог, лишь когда другой стог наклонился всем составом, рухнул и, покатившись с десяток метров, перестал существовать, растерзанный ветром. А затем повалился еще один стог, и еще, и еще. По дороге, направляясь к деревне, спешат люди.

Стиснув зубы, глядит Трубников, как ураган уничтожает нелегкий труд людей.

— Не горюй, Егор Иваныч,— слышится голос подошедшего сзади Игната Захарыча.— Бог даст, завтра ведро будет, мы клеверок обратно просушим и застогуем накрепко.

— А коли дождь зарядит, сеногной!.. Пропал год... Опять бескормица, падеж, все сначала начинай...

— Да хватит тебе!.. Раз буря — значит, скоро распогодится.

— Твои-то не повалила?..

— Зачем? Стоят как вкопанные.

— Вон за балкой тоже стоят.

— Видать, поторопились нынче. Утоптали плохо, да и окружность не соблюли...

— То-то и оно!.. Колхозное — чужое, а свое, кровное — свадьбу сыграть...— горько говорит Трубников, и тут страшный удар грома раскалывает небо.

Яростно хлынул ливень.

По окнам стекают последние капли дождя. Гроза прошла, снова светит солнце, июньский вечер еще светел, хотя солнце спустилось к горизонту.

Трубников и Борька разглядывают наброски для стенда.

— Хорошо,— говорит Трубников. — Все в подробности, только башня тут зачем?

— Это не башня, а голубятня...

— Зачем?

— Голубь-то — почтовая птица. Над почтой голубятня — в самый раз...

— Идут!..— слышится взволнованный голос подошедшей к окну Надежды Петровны.

К дому Трубникова приближается шумная толпа. Впереди шагает Павел Маркушев в темном костюме и белой сорочке, рядом с ним молодая в светлом длинном платье с фатой и ромашковым венком на голове, за ними выступает родня и гости, среди всех выделяется дородством старший брат Павла — уральский сталевар.

Люди идут приплясывая, отбивая дробца. Из середины толпы вырывается пронзительное обращение:

Ты воспой, ты воспой
В саду, соловейко...

А раскатистый бас отвечает:

Эх, я бы рад тебе воспевать.
Эх, мово го-о-лосу не хвата-ат...

Хаз-Булат удалой,
Бедна сакля твоя...

Одни слова путались с другими, все ухало, охало, ахало.

— Видишь, ты не пришел, и свадьба сама тебе честь оказывает, — говорит Надежда Петровна.

— Нужна мне такая честь! — зло отвечает Трубников.— Коль зарядят дожди, сеногной, все прахом пойдет!

Свадьба приближается к дому.

— Выйди на улицу, неудобно,— просит Надежда Петровна.

— А ему удобно мне в лицо глядеть?

— Нельзя так, Егор, надо быть добрым!

Трубников как-то странно — нежно и насмешливо — смотрит на жену.

— Да, надо быть добрым... Ведь нам одной жизнью жить, верно? Со всеми свадьбами, родинами, крестинами, радостями, горестями... И сколько же, скажи, будет дрянного, нелепого, мешающего, если не быть хоть раз по-настоящему добрым!

Он выходит на крыльцо, Надежда Петровна следует за ним.

— Егор Иваныч, мы за вами! — в голосе Павла смущение, неуверенность и радость.

Трубников молчит.

— Такая незадача! — Павел делает грустное лицо, но против воли глаза его ликуют.— Прямо несчастный случай, да мы завтра наверстаем!

Умоляюще и нежно смотрит на Трубникова невеста, с веселой надеждой — брат-сталевар.

— Мразь! — громко говорит Трубников Павлу Маркушеву.— Раз ты коллектив обманул, нет тебе ни в чем веры. Я бы подумал на твоем месте,— он глядит в помертвелое лицо молодой,— стоит ли с таким судьбу вязать.— И повернувшись, возвращается в дом.

Он входит в дом и садится возле кухонного окошка, глядящего на огороды: верно, нелегко и непросто далась ему эта беспощадная доброта. Мягко ступая, к нему подходит Надежда Петровна.

— Ох, и одиноко тебе будет, Егор,— говорит она печально.

Трубников молчит.

— Может, это и сила в тебе, что ты так можешь... Только надо ли? Надо ли так с людьми?.. Ведь нонешний день им на всю жизнь запомнится.

— Я и хочу, чтобы им он запомнился на всю жизнь,—тихо отвечает Трубников.— Ну, мать, раз нам свадебных пирогов не есть, собери-ка поужинать!

В доме Маркушева негромко и невесело под «Милку дорогую» справляют свадьбу. Захмелевший Павел сидит за столом в палисаднике. К нему склонился Семен Трубников.

— Осрамили тебя на весь свет,— говорит он Павлу.— Разве это дозволено?

— И за что? — с хмельной обидой бормочет Павел.—Ну, ошиблись, поправимся...

— А ему люди — тьфу, лишь бы себя выставить!

— Ладно брехать-то! — вмешивается скотница Прасковья.— Он обо всех нас думает.

— Молчала бы, верная Личарда! Вот попомните, ему за ваш пот и труд новые награды выйдут, а вам — сказки о светлом будущем.

— Мы так несогласные...— крутит головой Павел.— Я уйду... И Лизаху заберу... А коли она не того... Я один...

— Ладно чепуху молоть!— обрывает его старший брат.

— Я серьезно... Он, гад, мне в душу наплевал!

— Наш взводный — тоже гад хороший был,— говорит сталевар.— А ведь мы не дезертировали и в атаку шли за этим взводным.

— Молчи, блокнот-агитатор!..

Появляются захмелевшие бабы, волоча за собой Лизу.

— Горько! — орут гости.— Горько-о!

«Так будет» — эта крупная надпись венчает Борькин рисунок, набитый на доски и установленный против строящегося здания конторы.

У стенда остановились две молоденькие колхозницы. Они рассматривают рисунок, переглядываются и прыскают. К стенду приближаются Трубников с Игнатом Захарычем.

— Видал, заинтересовались! — удовлетворенно говорит Трубников.

Но тут и девушки заметили председателя. Смущенно, испуганно охнув, они пустились наутек.

— Чего это они?..— удивился Трубников.

Но, подойдя к стенду, он краснеет от гнева.

Через весь рисунок, который он частично загораживает своей фигурой, тянется другая надпись: «Когда рак свистнет... твою мать».

— А каждую стеночку еще в особь изукрасили, похлеще иного забора,— сокрушенно говорит Игнат Захарыч.

— Да, выражено недвусмысленно...

...Трубников приходит домой, где застает Надежду Петровну.

— Знаешь, как стенд испохабили?..— начинает он.

Надежда Петровна прикладывает палец к губам и кивает на закуток.

— Плачет? — шепотом спрашивает Трубников.

— Не знаю...

Трубников проходит в закуток. Мальчик лежит плашмя на койке.

— Ну, Борис, это не по-солдатски...

Борька поднял измятое подушкой сухое бледное лицо.

— Чего вам, дядя Егор?

— Прости, мне показалось, что ты того...

— Нет... Я просто думаю.

— О чем?

— Почему люди такие злые? Ведь это же хорошо, что мы с вами придумали? И нарисовано хорошо, правда?

— Хорошо, да только ко времени. Поторопились мы...

— Почему?

— Дай голодному вместо хлеба букет цветов, он, пожалуй, тебя этим букетом по роже смажет... Еще дыры не залатаны, раны не залечены, а мы уже вон куда махнули! И у людей недоверие, злость — может, мы просто брехуны, обманщики... А люди не злые, не надо о них так думать.

Входит Надежда Петровна, ставит на столик крынку с молоком.

— Попей холодненького,— говорит она сыну, затем Трубникову:— Ты хоть сыми завтра эту срамотищу.

— Что?.. Да ни в жизнь! Если на такие плевки утираться, вся дисциплина к черту пойдет.

— И кто же это сработал? — вздохнула Надежда Петровна.

— Разве важно кто?.. Важно, что все это молча одобрили...

Возле конторы собрались колхозники. Теперь видно, как за минувшие месяцы вырос людской состав колхоза. На бревнах и просто на земле удобно расположилось несколько десятков мужиков, баб, парней и девушек. Отдельной группой держатся старики: Игнат Захарыч с женой, Самохина, скотница Прасковья. Кучно разместились недавно вернувшиеся в колхоз плотники. Их сразу заметно по городской одежде, легкой отчужденности и по любовно-преданным взглядам, какие бросают на них жены.

Трубников стоит перед собравшимися, за его спиной картина светлого коньковского будущего со всеми комментариями.

—...Не за свое дело взялись, братцы,— говорит Трубников. — Вы что, думали меня удивить? Меня, который обкладывал целые батальоны? Я матом вышибал из людей страх и гнал под кинжальный огонь на гибель и победу! А ну, бабы, закрой слух! — гаркнул он.

И женщины поспешно кто чем — ладонями, воротниками жакетов, платками — прикрыли уши, и словно обеззвучился мир. Мы видим лишь, как открывается и закрывается рот Трубникова. Но вот он замолчал, и мир снова стал слышим. — Ну, хватит,— сказал Трубников.

Утирая слезу, бывший слепец Игнат Захарыч проговорил умиленным голосом:

— Утешил, Егор Иваныч, почитай, полвека такой музыки не слыхивал!

— Задушевная речь,— подтвердил Ширяев.

— Ладно, товарищи, шутки в сторону! — продолжает Трубников. — Все, что нарисовано здесь, не блажь, а наш с вами завтрашний день, и вы его загадили, осрамили, опохабили. Это, коли проще говорить, наш строительный план. То, что вы, товарищи вновь прибывшие...—он повернулся в сторону артельщиков,— должны будете строить...

— К вам вопрос, товарищ председатель! — крикнула старуха Самохина.— Когда, к примеру, все эти чудеса на постном масле ожидаются?

— Это от нас самих зависит. Ну, скажем, лет через десять.

— Вона!.. Да мне за седьмой десяток перевалит!

— А Кланя, твоя внучка, если ее сопли не задушат, только в возраст войдет, как раз десятилетку кончит нашу, коньковскую.

— Скажите, Егор Иваныч!— крикнула молодая колхозница Нина Васюкова.— Мы правильно поняли, что с колоннами — это клуб?

— Правильно. Будущей весной заложим.

— А напротив чего?

— Общественная столовая. Не через год, не через два, а войдем в силу — построим!

— До чего у нас народ доверчивый! — раздался звонкий, насмешливый голос Полины Коршиковой.— Им сказки рассказывают, а они губы распустили!

— Правда, что-то не верится!..— поддержал кто-то.

— А когда вам верилось? — говорит Трубников, и непонятно, горечь или насмешка в его тоне.— Говорил: подымем коров — не верили. Говорил: дадим аванс — не верили. Говорил: соберем народ в колхоз — не верили... Ты, Полина, про сказки плетешь, а давно ли тебе сказкой казалось, чтобы твой разлюбезный супруг Василий на колхозный кошт вернулся? Вот он, сидит на бревнах, новые штаны протирает. Вспомните-ка лучше, что тут весной было, а потом оглянитесь!

— Верно, бабы! — крикнула скотница Прасковья.— Зачем зря говорить!

— А чего раньше строить будут? — спросил кто-то.

— Колхозный двор, инвентарный сарай, конюшню, птичник, мастерскую. Неделимый фонд — первая наша забота. И приступим мы к этому строительству, товарищи мастера, буквально завтра!

Слышится взволнованный шум.

Трубников находит глазами Надежду Петровну и Борьку и неприметно подмаргивает им: мол, разговор-таки состоялся.

Они отвечают ему понимающей улыбкой.

— Егор Иваныч, а что со стендом делать? — спрашивает кто-то.

— Как, что? Пусть стоит как свидетельство нашей славы.

— Неудобно! Ну-ка чужой кто увидит?

— Так снимем...

— Может, подчистить резинкой, ножичком соскоблить? — покраснев, предложил Павел Маркушев.

— Добро! Вот ты этим и займись. Семена Трубникова привлеки, он днем свободный,— спокойно и благожелательно советует Трубников.

Большая, жилистая, крестьянская рука, сложенная в кулак, медленно разжимается: на ладони зерна ржи. Игнат Захарыч на крыльце новой конторы показывает эти зерна Трубникову. Тут же находятся и Василий Коршиков, и кузнец Ширяев, и несколько молодых колхозников. За их фигурами — раскаленная зноем деревенская улица: бредет изнемогающий от зноя пес с высунутым потным языком, поникли пыльные ветви деревьев, сухи смуглые, сухие травы.

— Еще несколько дней,— говорит Игнат Захарыч, — и зерно начнет гореть.

— Точно! — подтверждает Ширяев.— Надо убирать.

— Я звонил в район,— зло бросает Трубников,—говорят: нет указаний сверху.

— Еще чего! — хмурится Игнат Захарыч.— Зерно само указывает. Заволыним с уборкой — пропадет урожай.

— А нешто наверху не знают? — невесело усмехнулся Коршиков.

— Бюрократизм! — резко говорит молчаливый кузнец Ширяев.— Он для земли страшнее засухи...

— Поеду в МТС,— решительно говорит Трубников,— или они начнут уборку, или расторгну договор к свиньям собачьим!

— Верно,— говорит Ширяев.— Уберем вручную, народу у нас много, справимся.

— А по такому хлебу вручную даже лучше,— добавляет Игнат Захарыч,— меньше потерь будет...

Кабинет директора МТС.

— Брось, Егор Иванович,— говорит директор, вытирая платком потный лоб.— Небось не маленький, сам знаешь: раз нет команды — сиди и не рыпайся...

— А урожай пусть гибнет?.. Короче, если ты завтра же не начнешь уборку, мы обойдемся без вас.

— Не пугай, мы уже пуганые,— усмехнулся директор МТС.

Трубников поглядел на него, резко снял трубку телефона.

— Колхоз «Труд» попрошу... Да-а!.. Игнат Захарыч, ты? Объяви людям: завтра начнем уборку... Что-о?!

Трубников отстранился от трубки, провел рукой по сухим, растрескавшимся губам, повернулся к директору МТС.

Тот, поняв, что уборку уже начали, ошалело глядит на Трубникова...

В конторе колхоза Игнат Захарыч, подув несколько раз в трубку, вешает ее на рычажок и подходит к Борьке, который старательно пишет на кумаче какой-то лозунг.

— «Дадим хлеб родной стране», — читает Игнат Захарыч.

Ржаное поле, залитое жгучим солнцем. Недвижимы плотные ряды колосьев. И надвигаясь на них, широким фронтом идут косцы.

Мелькают знакомые нам лица: Василий Коршиков, кузнец Ширяев, разящие колосья, как вражескую рать.

Павел Маркушев.

Колька-замочник.

Алешка Трубников...

Другое поле. Здесь женщины серпами жнут рожь.

Заводилой в том трудовом согласье — Прасковья, у которой серп забирает колосья, что добрая коса. Руки, трудовые женские руки... Молодые и старые, тонкие, покрытые первой загрубелостью, и темные, будто из ремней плетенные, повитые толстыми жилами и все равно прекрасные человеческие руки, творцы всего доброго, что есть на земле!

А вот чьи-то сильные, загорелые руки вдруг выпустили крепко схваченные в горсть колосья. Уронили на землю синеватый серп.

Надежда Петровна стоит, прикрыв глаза, и на лице ее странное выражение счастья и боли. Руку она положила под сердце.

Прасковья заметила неладное. Она подошла к Надежде Петровне и, обняв за плечи, повела ее прочь с полосы.

— Ступай, слышь, домой!.. Нашла чего — на жнитве ломаться...

На другом конце поля, где, удаляясь к горизонту, размахивают косами мужики, слышен треск мотоцикла.

Примчавшийся из райцентра Раменков взывает через кювет к Трубникову.

— Да вы понимаете, что теперь будет! Кто дал указание начинать уборку? — кричит он, краснея мальчишеским лицом.

— Зерно! — отвечает Трубников. — Самое высшее начальство!

— А где же техника? — кричит Раменков.— Где машины?

— Вы недооцениваете поэзию ручного труда! — с усмешкой отзывается Трубников и идет прочь.

— Вам это так не пройдет! — кричит Раменков и остервенело жмет на педаль.— Анархия!.. Вы ответите за это партийным билетом!..

Мотор, чихнув, тут же замолкает, Раменков жмет еще, еще и еще, но мотоцикл не заводится. Раменков с мученическим видом слезает с седла и толкает мотоцикл вперед.

Райком партии. По лестнице подымается человек, показывает партбилет вахтеру и проходит в коридор, где на деревянном диване покуривают двое: председатели колхозов «Луч» и «Звезда».

— Сергей Сергеич, привет! — окликают они вошедшего.— Как жизнь молодая?

— Живем — не тужим, ожидаем хуже...— с невеселой усмешкой отвечает Сергей Сергеич.

— А что, и тебя тоже?..

— Ободрали, как липку! — доканчивает председатель «Красного пути».— Все до зернышка сдал, на трудодни ноль целых хрен десятых, людям в глаза стыдно смотреть!

— А мне скоро и стыдится будет некого,— замечает председатель «Луча»,— страсть как бежит народ.

— План-то хоть выполнил?

— Куда там!.. Погорело зерно...

— Молодец Трубников! — с восторгом и завистью говорит председатель «Звезды».— Так, видать, и надо!

— А что он? — спрашивает Сергей Сергеич.

— Да, понимаешь, намочил носовой платок в спирте, рот обмазал, за голенище нож сунул и к директору МТС. Глаза красные, сивухой дышит, я, говорит, контуженный и за себя не отвечаю: или начинай уборку или расторгай договор!

— Да брехня все это, легенда!

— Ничего не брехня,— обиделся председатель «Луча»,— люди видели.

— Да ладно вам спорить! Дальше что?

— А дальше — убрали они хлеб вручную. Решили, сколько сверх плана сдать. Засыпали семенной фонд, а остальное на трудодни. Натуроплаты МТС им не платить—дай бог сколько вышло! А когда тут хватились,— председатель кивает на дверь, ведущую в секретарский кабинет, и понижает голос,— он уже чистенький!

— Главное, что обидно? Он насамовольничал — и ему почет, а мы по указке действовали — и с нас же стружку снимать будут!

Из кабинета высунулся Раменков.

— Товарищи, прошу, начинаем!

Председатели поспешно гасят папиросы и проходят в кабинет.

У подъезда райкома остановился тарантас Трубникова. Это все тот же драндулет, но отлакированный до блеска, и сбруя и дуга на Копчике новые. Трубников выпрыгивает из тарантаса и быстро проходит в райком.

Трубников входит в кабинет, где уже началось совещание, и слышит:

— Наша страна испытывает могучий рост производительных сил и невиданный подъем в сельском хозяйстве. Мы стоим на пороге изобилия, товарищи. В этих условиях мы должны бороться за каждый колос, каждое зерно, чтобы еще умножить богатство и мощь нашей великой Родины. И мы не можем мириться с фактом недоперевыполнения плана колхозом «Труд», где председателем товарищ Трубников.

В дверь заглянула секретарша Клягина.

— Товарищ Клягин, возьмите трубочку, вас обком вызывает.

Клягин встает и берет трубку.

— Клягин на проводе... Здравствуйте, товарищ Чернов. Не проходим мимо, товарищ Чернов, внушаем. Так точно. Квалифицируем... делаем соответственные, Николай Трофимович...— Положил трубку. И тут же продолжает: — Район не выполнил плана хлебосдачи. Засуха? Да! Но не только засуха. Председатель колхоза «Труд» товарищ Трубников разбазарил урожай. Вместо того чтобы сдать весь хлеб государству...

Из магазина выходит Алешка с новыми сапогами, перекинутыми через плечо.

Кабинет, где происходит совещание.

— Что скажете на это, товарищ Трубников? —спрашивает секретарь райкома Клягин.

Трубников — он сидит у окна — поворачивает сухое, замкнутое лицо.

— Колхозник должен жрать! — медленно и раздельно произносит он и вновь отворачивается к окну.

Он видит, как на другой стороне площади, возле рынка, сходятся Коршиковы, гонящие только что купленную корову, и Алешка Трубников. Они хвастаются друг перед другом своими приобретениями: Коршиковы — коровой, Алешка — кирзовыми сапогами неходовых размеров.

— Мы должны прежде всего о государстве думать, товарищ Трубников! — говорит Клягин.

— Да, о государстве!— Трубников снова смотрит на секретаря. — А разве колхозники — не государство?

На задних скамейках перешептываются знакомые нам председатели.

Клягин стучит карандашом по столу.

— Обожди, товарищ Трубников.— И председателям: — На сегодня, товарищи, вы свободны... Егор Иванович, ты останься,— говорит Клягин.

С шумом председатели покидают кабинет.

— Видал, какой оборот! — шепчет председатель «Луча».— У нас-то задница чистая, а Трубников по уши влип!

— Диалектика, брат! — хихикает председатель «Звезды».

...Кабинет секретаря. Тут же и Раменков.

— Брось демагогию разводить, товарищ Трубников,— раздраженно говорит Клягин,— залацил: «народ», «народ»! А народ тобой недоволен: и груб ты, самодурствуешь, и устав нарушаешь, ведешь себя вроде помещика...— Секретарь достал из ящика стола кипу писем и бросает их на стол.— Вон сколько сигналов поступило! Матом народ кроешь, с артелью какой-то мухлюешь, рукоприкладствуешь...

Трубников сделал такое движение, будто хотел схватить пачку, но Клягин накрыл ее ладонью. Несколько мгновений они молча глядят друг другу в глаза.

— Может, все это одной рукой писано,— трудным голосом произносит наконец Трубников.

— Как бы то ни было, мы обязаны прислушаться,—говорит Клягин,—и учти: мы тебя назначили, мы тебя...— Он все же не решился произнести слово «снимем».

— И правда, назначили,— задумчиво говорит Трубников.— Разве это выборы были? Народ и не знал, за кого голосует... Ну, что же...— устало вздохнул он.— Коли у народа нет ко мне доверия — переизбирайте...— И он выходит из комнаты.

— Подработать кандидатуру? — бодро спрашивает Раменков.

— Кандидат у нас уже имеется — товарищ Раменков!..— значительно говорит Клягин.

Раменков вздрогнул, и что-то омертвело в его карих доверчивых глазах.

Мимо конторы, на двери которой висит объявление об отчетно-выборном собрании колхоза «Труд», к своему дому проходит Семен.

— Все! — с торжеством говорит он, заходя в избу.— Накрылся Егор. Сколь веревочке не виться, все кончику быть!

Но это сообщение не вызвало особой радости.

— Ты о перевыборах, что ли? — небрежно спрашивает Доня.

— О чем же еще?

— Так это как народ посмотрит...

— Дурища! — надменно говорит Семен.— Тут главное, что начальство от него отступилось. А то бы хрена лысого эти перевыборы назначили.

— А хорошо ли, что его снимут? — задумчиво говорит Доня.— Нынче хоть малость народ вздохнул... Вон коров покупают.

Семен зло смотрит на нее, но Доню не смущает его взгляд.

— Кабы наша семья честью работала, может, и мы бы сейчас с прибылью были...

— А мне не нужна Егорова прибыль! — уже не просто со злобой, а с какой-то нутряной тоской кричит Семен.— Пусть Егор где хошь командирствует, на земле я сам себе голова. Я в Конькове с молодых зубов первым хозяином был и в поддужные к нему не пойду!

— Глупый ты, Семен!—с удивлением говорит Доня.— Несчастный и глупый...

— А все поумней Егора вышел,— ухмыльнулся Семен.

В новом, смолистом здании конторы идет собрание. За большим столом президиума, крытым свежим кумачом, сидят Ширяев, Клягин, Раменков в черном костюме, Игнат Захарыч. Трубников стоя держит речь.

— Мой отчет,— говорит председатель, жестко глядя в зал своими синеватыми глазами,— у вас в хлевах.— И дважды звонко хлопнул ладонью по столу, воспроизводя смачный шлеп коровьего блина.

По собранию прокатился легкий смешок.

— Мой отчет,— продолжает председатель,— у вас в закромах... До новины хлеба хватит?

— Хватит!.. Дотянем!..— разноголосьем отзывается собрание.

— Добро! Первую заповедь колхоз выполнил. Долгов не имеет. Все остальное — здесь!.. — Трубников махнул рукой в обвод стен, увешанных слева цифрами выполнения плана, справа — обязательствами.— А теперь приступим к перевыборам.

— Слово имеет товарищ Клягин,— объявляет Ширяев.

— Товарищи,— привычным голосом начал Клягин.— В районный комитет партии поступили многочисленные сигналы на известного вам товарища Трубникова... Мы обязаны прислушаться к критике, и товарищ Трубников, надо отдать ему справедливость, как сознательный коммунист, сам настоял на перевыборах. Районный комитет партии внимательно изучил этот вопрос и сделал соответствующие выводы... Районный комитет рекомендует на должность председателя колхоза «Труд» всем вам хорошо известного человека, видного районного работника товарища Раменкова Владимира Лукича!

Аплодисментов не последовало. Раменков жадно затянулся папиросой, и бледное лицо его окуталось облаком дыма.

— Биография товарища Раменкова,— продолжает Клягин,— это биография нашего передового современника...

В сенях сквозь толпу дымящих самосадом мужиков пробираются запоздавшие Семен и Доня. Оба принарядившиеся, как на праздничное торжество. Впрочем, для них перевыборы ненавистного Егора и впрямь праздник. Мужики неохотно расступаются, и Трубниковы наконец-то пробиваются в зал.

— И мы выражаем уверенность, что данная кандидатура оправдает возложенное на нее доверие... Прошу поднять руки! — слышат они голос Клягина.

Кто-то подвинулся. Трубниковы сели в уголок, и взгляду их представился странно недвижимо-молчащий зал.

— Чего тут деется? — шепотом спросил Семен какую-то старушку.

— Раменкова выбирают,— прошептала та.

Тот же зал со стороны президиума: люди словно окаменели, есть что-то давящее, почти грозное в этой недвижимости и молчании.

Нахмурился Клягин.

Непроницаемо суров Трубников, спокоен Ширяев.

Слабая улыбка надежды тронула бледный лик Раменкова.

— Товарищи, вы, может, не поняли...— начинает Клягин.

— Все поняли!..

— Не хотим!

— Не нужны перевыборы!..

— Даешь Трубникова!

— Мы к Егору Иванычу претензиев не имеем! — вскочив с места, кричит скотница Прасковья.

Трубников поднял руку.

— Неужто? — холодно произнес он.— Я человек грубый, жестокий, самоуправный...

— Да мы не в обиде! — кричит кто-то из задних рядов.

— Не в обиде? — Трубников впился в зал своими глазами-буравчиками.— А я так в обиде! Плохо работаете, мало, при такой работе сроду в люди не выйти...

— Так говори прямо, чего надо! — слышится свежий, молодой голос Павла Маркушева.— Не тяни резину, батька!

При этом слове Трубникова шатнуло, как от удара в грудь. Тихо, со странной хрипотцой он ответил:

— Двенадцать часов в полеводстве, четырнадцать — на ферме.

— Так бы и говорил! — весело и тепло крикнул Маркушев.— Нашел чем испугать!

Кто-то засмеялся, кто-то хлопнул в ладоши, кто-то подхватил, и вот уже аплодирует весь зал.

— Голосуем!.. Голосуем!..— требуют люди.

— Кто за Трубникова? — говорит Ширяев.— Прошу поднять руки!

Радостно и гордо люди вскидывают вверх руки, чуть помедлив и покосившись почему-то на угол, невысоко поднял руку Алешка Трубников. Кажется, будто все, как один, голосуют за Трубникова. Но это не так. В зале воцарилась странная, напряженная тишина, и люди медленно, угрожающе поворачиваются к углу, где сидят Семен и Доня Трубниковы.

Под взглядами односельчан Семен опустил глаза. Доня заерзала на лавке, пальцы ее судорожно передернули на плечах нарядную шаль. А люди смотрят молча, ожидающе, недобро, поднятые вверх руки словно застыли. Доня опустила шаль с плеч, будто ей жарко, и вдруг резко, зло пнула мужа локтем в бок и тут же вскинула белую, по плечо голую руку. Все так же глядя в пол, Семен чуть приподнял налитую свинцом руку. Его губы беззвучно шепчут:

— Уеду... Уеду... Уеду...

— Единогласно! — громким, твердым голосом произносит Маркушев.

— Единогласно! — повторяет Ширяев.

Трубников встал из-за стола, шагнул вперед.

— Ну, так... — сказал Трубников и замолчал.— Раз вы так...— Он опять замолчал.

А зал, почувствовав его волнение, ответил шквалом аплодисментов.

Перекрывая шум хлопков, Трубников крикнул:

— Будем, как говорится... насмерть... вместе — до коммунизма!

(Окончание следует.)

Э. ГАРИН

История одного кинематографиста

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

«МЫ НА ГОРЕ ВСЕМ БУРЖУЯМ...»

Два товарных вагона стояли на запасном пути. Красноармейцы заканчивали погрузку. Фанерные ящики, вещевые мешки, котелки, чемоданчики...

Уходящий закат подрумянивал морозом вечер позднего октября 1919 года.

Ушли провожающие. Более хозяйственные красноармейцы растапливали «буржуйку», располагались по углам вагона, другие, вытащив домры, налаживали аккомпанемент песням, необходимым в предстоящем и, как всем казалось, далеком путешествии.

Это отправлялся из Рязани в путь на Южный фронт Рязанский гарнизонный самодеятельный театр. Ему предстояло показать свое искусство в Москве и, получив направление, двинуться в армию.

Эраст Гарин (1919)



Кузнецы, пастухи, сельские учителя, гимназисты и гимназистки, продавщицы, просто крестьяне, коммивояжер (была такая профессия, и был у нас такой красноармеец), переплетчик, гравер, истопник — все они были одеты в военизированное, хоть и разношерстное обмундирование.

Позади у многих — царская военщина, фронты, деревня; у других — наивное представление о жизни, воспитанное в гимназиях, наскоро переделанных в трудовые школы, в благополучии мелкобуржуазных провинциальных семей.

Время, то удивительное время сплотило этих совершенно разных людей.

Все только что сформировавшиеся профессиональные союзы развили бурную деятельность. Швейники, коммунальники, железнодорожники, пищевики организовывали коллективы самодеятельности.

Все играли, все смотрели, все спорили. Спорили горячо, самоотверженно. Уже сразу наметились два лагеря: лагерь охранителей старого и лагерь ищущих нового.

Огромный размах общественной жизни, разбуженной двумя революциями, требовал гиперболических выражений в искусстве — отсюда тяга к плакатности, к агитационности, наполненной беспредельным внутренним волнением, отсюда и приспособление ушедшего искусства к требованиям дня.

Ни один концерт не обходился без чтения только что появившегося «Левого марша» Владимира Маяковского. Его «Приказы по армии искусств» были у всех на языке, и не понимали их только сторонники старины. Ритмы Маяковского воспринимались как неопровержимая аксиома поэзии времени. Это потом появились скептические трактаты о его стихах, а тогда он воспринимался молодежью как новая легенда.

...Расписания поездов, конечно, не было. Вагоны продолжали стоять на запасном пути. Многие, утомившись за день, ложились спать.

Королев, бывший переплетчик, прекрасный домрист и тенор, владел еще умением красиво писать лозунги. Всем казалось, что оформление вагона не будет завершенным, если не повесить лозунга. И вот на полулисте фанеры наш художник написал лозунг и обвел его красной чертой.

Открыли дверь теплушки, многие вышли помогать прикрепить на ней лозунг:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем.

У жестяной печурки сидели, покуривая махорку, любители чая; постукивали буфера нашего и соседних вагонов, все утомленнее звучали «вторы», призывая «взойти солнце красное»...

Станционная тишина прерывалась редкими свистками маневровых паровозов. Было уже далеко за полночь.

Наконец, уже сонные, мы поняли, что состав наш, с иронической нежностью называемый тогда «Максимом Горьким», тронулся в путь.

Утро. Наверное, мы уже недалеко от столицы. Поезд замедляет ход. Видимо, одна из подмосковных станций.

Все быстро одеваются, двигают тяжелую дверь теплушки и не желают признавать суровую действительность.

— Рыбное!

Это же первая от Рязани станция — в восемнадцати верстах!

Стоп! На всякое хотение требуется терпение — и пошел день, в который мы наглядно осознали расстояние от Рязани до столицы. В довоенное время курьерский поезд одолевал его в три с половиной часа.

Времена революции приучили всех нас рассматривать все явления «от первоисточника». В необходимости электрификации нас убеждала бытовавшие тогда лучина или коптилка на лампадном масле. Свет и тьма были глубоко реальными понятиями. Необходимость быстрой езды в стране опиралась на вековое измерение расстояния при помощи пешего хода.

Реальность передвижения татарского хана от разоренной Рязани до несгибаемого Зарайска при таком передвижении делает ощутимыми усилия наших предков. За целый день пути мы еле добрались до Коломны.

●

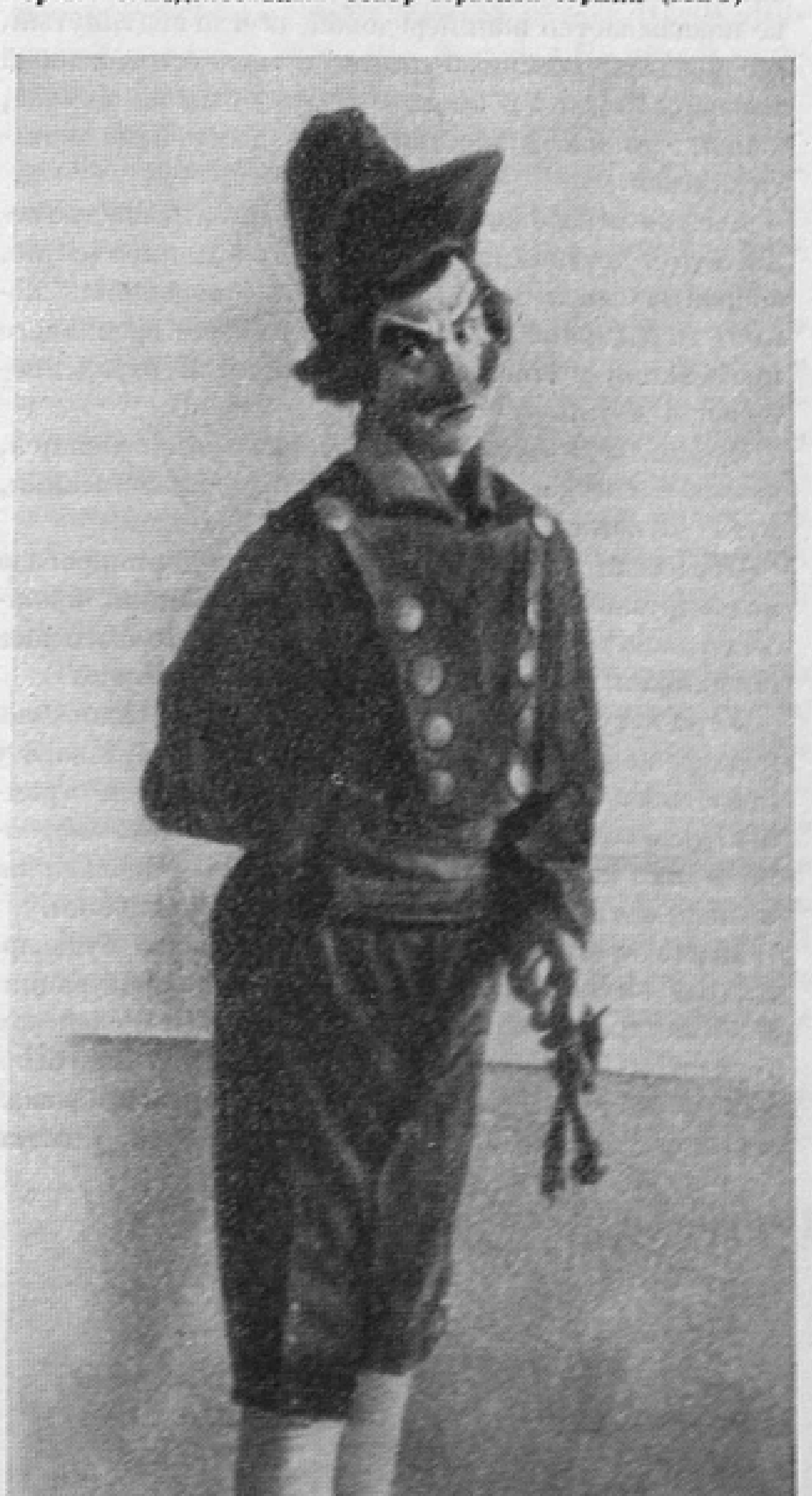
Впереди у большинства — вся жизнь. С чем вступали мы в нее?

«Для того чтобы человек мог произвести истинный предмет искусства, нужно много условий. Нужно, чтобы человек этот стоял на уровне высшего для своего времени миросозерцания, чтобы он пережил чувство и имел желание и возможность передать его и при этом еще имел талантливость к какому-либо роду искусств». Так писал Л. Н. Толстой.

Что мы знали? Ничего. Никакой философской основы. Много раз принимались изучать К. Маркса, но дальше прибавочной стоимости так и не уходили.

Что мы видели? Провинциальный театр и дореволюционные фильмы. Правда, времена империалистической войны собрали в Рязань очень хорошие актерские силы. Видели гастролеров: среди них — братьев Роберта и Рафаила Адельгеймов. Я был потрясен талантом Павла Орленева. Сила воздействия этого актера была неотразима. Галерея созданных им ролей: царь Федор, Раскольников, Освальд, чиновник из «Горя-злосчастья». Все эти больные и несчастные люди благодаря радостному, необычайно доброму и богатому таланту артиста становились близкими. Его удивительная интонация, скупость выражения, блеск глаз и необычайная эмоциональность незабываемы.

Эраст Гарин — Болтай в пьесе Я. Княжнина «Сбитеньщик». Первый самодеятельный театр Красной Армии (МВО)



Мы много спорили тогда о системах игры актера. О «нутре», о Станиславском, об «искусстве представления».

Осенью, перед отправкой коллектива на фронт, над спектаклем «Горе от ума» с нами работала артистка Художественного театра С. В. Халютина. Она рассказывала о принципах работы Станиславского над ролями. Эти рассказы послужили материалом для упражнений и, конечно, горячих споров.

Частые остановки поезда не только на станциях и разъездах, а просто, так сказать, среди пейзажа, приобщали нас к природе; не забывали мы, конечно, и о практических потребностях — собирали дровишки для «буржуек», на которых кипятились похлебка и чай.

Раннее утро вторых суток.

Мелькают дачные пригороды Москвы. Поезд проезжает под какие-то мосты, проходит тоннели — все это казалось нам тогда верхом технического прогресса. Вот уже видны улицы столицы. По ним ходят редкие трамваи, спешат люди. У всех у нас приподнятое настроение, но... семафор закрыт.

Вокзал уже недалеко, говорили бывавшие в столице, но выдержка прежде всего. Проходит час, другой, поезд наш ни взад, ни вперед. В предутренней дымке показывается наш передовой, всегда подтянутый, до предела организованный и целеустремленный товарищ Павел Урбанович. Он уже был на вокзале, узнал, что поезд простоит здесь долго и надо выгружаться.

Быстро освобождены вагоны от груза; тяжелые вещи будут доставлены транспортом, а личный состав, забрав вещевые мешки, сумки и чемоданчики, пешим ходом направляется к месту своего временного пребывания в Москве. Шагом марш! И отряд двинулся в путь.

Всегда, если путь незнаком, он кажется длиннее, чем на самом деле. Тогда нам, нагруженным вещами, путь до вокзала показался очень длинным.

Пересекли Садовое кольцо, справа доминировала над окружающими домами Сухарева башня; прошли по явно центральной магистрали — это оказалась Мясницкая; свернули направо по бульварам.

Утро вступило в свои права. Столичное оживление поддерживало нашу бодрость. Вот аллея бульвара у Страстного монастыря. Впереди поднимается огромный диск солнца. Силуэт человека, издалека смотрящего на нас... «Пушкин! Пушкин!» — поспешили познакомить нас, новичков, бывалые товарищи.

Перешли Страстную площадь. Тверской бульвар. Ах вот он какой! Вот какова его конфигурация. В «Днях нашей жизни» Л. Андреева в Рязанском городском театре я изображал прохожих. Это была моя первая актерская трансформация. Изображал я человек девять, меняя костюмы, походки, ухватки и гримы. Впервые теперь вижу настоящий Тверской бульвар.

Тут же в бывших номерах, видимо, тех самых, куда должна была заходить Оль-Оль, помещается гарнизонная гостиница, куда на первое время поставили нас.

И вот началась наша столичная жизнь.

Мы должны были показать в одном из московских клубов или театров свое искусство армейским политработникам. Хлопоты эти заняли довольно значительное время, и для довольствия прикрепили нас к какой-то военной столовой в подвале особняка на том же Тверском бульваре.

Обед, что мы получали на Тверском бульваре, для молодых парней и девиц носил больше символический характер и только обострял аппетит.

Вот наконец в кинотеатре «Унион», что у Никитских ворот, состоялся показ начальству нашего спектакля «Бедность не порок».

Спектакль был очень слаженный — его поставил наш руководитель Вит. Жемчужный,— не без новаций. Характеры были обобщены, преувеличены. Внешняя выразительность актерской игры доведена до реалистического гротеска. Некоторые актеры вели свои роли очень интересно, наполняя их острой бытовой наблюдательностью.

Начальство очень серьезно отнеслось к работе коллектива и передало его в ведение Политического управления МВО, назвав Первым самодеятельным театром Красной Армии.

Был дан наказ обогатить репертуар как современными, так и классическими произведениями.

А между тем, как говорится, зима начала давать о себе знать. В меблированных комнатах на Рождественке, куда нас вскоре перевели, и не помышляли об утеплении своих постояльцев. Мы начали промерзать. Спали не раздеваясь, но и это не помогало.

Более «хозяйственные» из нас завели «буржуйки». Трубу для тяги выставляли прямо в форточку. Проблема пожарной безопасности не существовала. Обслуживающий эти номера персонал сам включился в самодеятельную борьбу постояльцев против надвигающихся холодов.

Где же достать дрова?

На неподалеку расположенной от нас Сухаревке дрова продавались в виде нескольких связанных коротеньких поленцев—порций, как бы представлявших собой в высшей степени драгоценное произведение человеческого гения. Ясно, что такой способ отопления был для нас исключен за неимением денег и предметов для обмена, но один из наших естествоиспытателей обнаружил дверь на чердак этого трехэтажного дома.

Боже мой, какое открытие: разные утепления, перекрытия—все это пошло на дрова. Недели три про-

должалась наша «теплая» жизнь. Правда, источник снабжения истощался, но тут нас выселили из этих меблированных комнат.

В четырех огромных нетопленных комнатах пустующего дома на Пречистенке обосновался наш жаждущий искусства коллектив.

Большая комната окон в шесть была превращена в ночлежку. Две «буржуйки» обогревали и давали возможность превратить «сухой паек» в похлебки, щи и прочие фантазии кулинарной самодеятельности.

Порядок в комнате поддерживался строгий, но миновать «временные трудности», как говорилось, было все-таки невозможно.

Вши. Да, дорогие товарищи, молодые люди, теперь живущие в приличных, гигиенически безупречных общежитиях. Вши нас мучили. И не так-то просто было разделаться с ними: ведь требовалось мыло, белье, горячая вода и чтобы температура в комнате не была бы два часа (когда готовится обед), как в парной, а утром ниже нуля.

...Закончив вечернюю трапезу, когда в комнате еще поддерживалась температура парной, все скидывали рубашки, и поиски насекомых приобретали массовый характер.

Поход в баню представлял собою радостное и довольно редкое событие. Во-первых, там выдавали маленький кусочек хозяйственного мыла, а белье забирали в дезинфекцию, во-вторых, представлялась возможность свободно поорать и подекламировать с редкостным резонансом. Певцы выдавали свои фиоритуры, и все мылись с таким самоотвержением, как будто в будущем никто никогда не предполагал попасть снова в баню.

Утро. Температура комнаты подравнивалась под улицу, только что не было ветра. Начиналось пробуждение. Длинные ящики, которые обычно употребляют для перевозки театрального имущества, были поставлены боком, так, чтобы люди могли лежать и сверху и в ящике. Все это начинало шевелиться, галдеть, острить. Здоровый, коренастый мужик Голландцев, вылезая из ящика и стаскивая с себя разные ткани, что дали ему в костюмерной, ежеутренне, как петух, орал:

Вылезу
грязный (от ночевок в канавах),
стану бок о бок,
наклонюсь
и скажу ему на ухо:
послушайте, господин бог!

Кто начинал прыгать, чтобы согреться и провести курс утренней физкультуры; кто растапливал печурки; кто, схватив котелки, бежал за водой — не исключено, что бежать за ней нужно в подвал.

Общий гвалт разрастался. Прогревшись кипяточком, обитатели возобновляли дискуссии о поэзии, о кино, о театре, обменивались впечатлениями о виденной вчера «Балладине» в Первой Студии МХТ. Тщательно выверенные эффекты потусторонности, рассчитанные на среднеинтеллигентское воображение, совершенно не находили откликов в этой среде — больше восторгались теплом в зрительном зале и чистотой модернистских писсуаров.



Эраст Гарин (слева на лестнице) — Болтай

Тося Шалонский (рязанский пастух, потом кузнец, переменивший свою настоящую фамилию Кровельщиков на древнебоярскую Шалонский и объяснявшийся в любви девушкам исключительно в стихотворной форме) кричал, что лучше царя Арлекина (Церетелли) ничего на свете быть не может. Пьеса «Король Арлекин» шла тогда в Москве в Камерном театре и у Незлобина.

Шалонский, восторгавшийся игрой Н. М. Церетелли, был интересным актером-акробатом. Его увлечение царем Арлекином скоро сказалось в «Сбитеньщике» Я. Княжнина, где он получил заглавную роль.

Споры разгорались и вокруг маленького театра «Семперанте», игравшего в квартире в Гранатном переулке,— там актер Быков поражал даром перевоплощения в пьесах «Два» и «Прыжки». Это были пьесы-импровизации талантливого актера и его коллектива. Интимность театра, узость его репертуара не находила сочувствия у очень многих наших исследователей театральной жизни революционной Москвы.

Первые месяцы пребывания в столице познакомили нас с жизнью театров времен военного коммунизма.

...Хриплый и гнусный лай какого-то шелудивого кобеля прерывал все наши споры и дискуссии — это просыпался Нерадов. Человек этот явно тяготел к эксцентрике. Он организовывал свой ночлег как-то особенно: за ящиками, загородив себя картонками.

Впоследствии ему придумали в спектакле «Сбитеньщик» роль собаки, и он имел огромный успех, очень ловко используя свое умение лаять по-собачьи с огромным количеством различных интонаций.

Потом, когда театр отправился в гастрольную поездку, Нерадов имел обыкновение облаивать началь-

ников станций: когда теплушка, в которой мы ехали, приближалась к начальникам, отправлявшим поезд, поровнявшись с ними лицо в лицо, он начинал неистово лаять. Все испуганно шарахались, но потом, убедившись, что это всего-навсего человек, приходили в восторг, и улыбка сперва опешивших железнодорожников была наградой за это безобидное хулиганство.

●

Вспоминаю культпоход в Театр РСФСР 1-й на «Зори» Э. Верхарна.

С того вечера, когда красноармейский коллектив смотрел «Зори», прошло почти сорок лет. Припоминаю свои непосредственные впечатления, оценки товарищей... Понравился ли нам спектакль? Нет! Не понравилась пьеса, не понравилась игра актеров, лишенная конкретной эмоциональности; актеры выспренно декламировали стихотворный текст.

Судьбы народа были предметом спектакля, и вожди были его героями; народ-хор как бы диктовал им свою волю.

Новый и огромный круг интересов и страстей выдвигал этот спектакль. И этим обострял внимание зрителей.

Восстанавливая в памяти «Зори», я вдруг припомнил пародию театра «Дома печати», поставленную режиссером Н. М. Фореггером. Пародировались разные творческие системы. «Предложение» А. П. Чехова было показано как бы в исполнении МХАТ, Камерного и Театра РСФСР 1-го.

Диалог Ломова и дочери Чубукова выглядел так:

«... — Воловьи лужки наши!

— Нет, наши!

— Нет, наши!»

Тогда из оркестра толпа кричала: «В Воловьих лужках вспыхнуло восстание!»

Фореггер очень остро подметил усилия режиссуры Театра РСФСР 1-го сделать толпу верхарновских «Зорь» как бы современной толпой.

Театр «Дома печати» был остроумен. Он заставлял задумываться режиссеров, ибо пародировал с полным знанием дела и приемов.

Театр этот был рассчитан, конечно, на узкий круг высокоинтеллектуального зрителя, да к тому же специалиста театра и критики.

Вопрос же о новом театре стоял, и кто-то должен был его решать или хотя бы пытаться решать.

Вспомнив пародию «Дома печати», я точно восстановил в памяти «Зори».

Спиралевидная лестница выводила из оркестра в левую половину сцены толпу граждан.

Сценическая коробка была драпирована черным бархатом. Арка арьерсцены, повторяющая рисунок портала, была завешана красным занавесом.

Справа и слева стояли кубы высотой в фанерный лист, отштрихованные серой, стального тона краской.

Наверху висели плоскости: удлиненный треугольник и круг из некрашеной жести. Круг был разрезан пополам, и половинки смещены. Все это держалось на тросах и веревках, видимых зрителю и входящих в композицию.

— Это символизирует солнце! — сказал нам доброжелатель-интеллигент, сосед по ряду.— Обратите внимание: это подлинный материал — жесть!

На правом кубе стоял в какой-то хламиде пророк (артист А. А. Мгебров). Он очень запомнился. Он был своеобразен, он вопил, обличая города капитализма:

О города, о города,
Там яства жирные чудовищного пира
И спруты алчные — бесстыдные мечты
Простерли щупальцы и рты,
Кровь высосать хотят из сердца мира.

У левого куба стоял распятый И. В. Ильинский (распятый, так сказать, горем) и стенал о безвыходном положении крестьянства.

Эреньен — герой пьесы — был прост, как в жизни, костюмирован в брюки галифе и камзольчик-френч, оштрихованные серой краской. Его играл А. Закушняк, которого мы все знали и восторгались им в роли Фигаро.

Зрителю было понятно, что не понятны ни страна, ни время, ни нация, ни эпоха.

Почему же в антракте возникали ожесточенные дискуссии?

Почему же так обострял внимание этот как будто никому не понравившийся спектакль?

Неужели та жажда разрушения старого, что стала неотъемлемым свойством времени, была в чем-то удовлетворена?

Неужели в какой-то мере осуществленная строка гимна «весь мир насилья мы разрушим до основанья» (а в данном случае разрушались и привычные представления о театре, о пьесе, о теме, об игре) кого-то может обрадовать?

Вот поистине здесь расстрелян Растрелли! И поэтическая метафора Маяковского приобрела видимые очертания. Значит, и разрушение есть созидание? Неужели таким будет театр будущего? — думал я тогда, выходя вспотевшим из нетопленного помещения Театра РСФСР 1-го (бывшего «Зон»).

Возвращались домой пешим строем, горланя для бодрости хором:

Только тот коммунист истый,
Кто мосты к отступлению сжег,
Довольно шагать, футуристы —
В будущее прыжок.

Сказка ночной Москвы двадцать первого года открывалась перед нами.

Вел нас по не изученным еще нами лабиринтам переулков Павел Урбанович.

Февральским метелицам предоставлялась полная свобода действия. Сугробы с подветренной стороны поднимали пешеходов до уровня второго этажа, так что точка зрения на открывающийся нашему глазу мир приарбатских переулков была оригинальна и свойственна только этому времени, когда профессии дворников почти не существовало.

Редкие встречные провожали нас вопросительным взглядом, как будто повстречались с военизированным отрядом буйных сумасшедших.

Утром возобновились ожесточенные споры о «Зорях».

А что значат эти кубы?

А почему солнце из жести? И способна ли жесть изобразить солнце? И почему оно (солнце) разрезано пополам? И почему круг неправильный?

А колонна — это что, Вандомская колонна?

Споры наши продолжались и в городе. «Сумерки «Зорь» — так назывался диспут, организованный Камерным театром, к этому времени осуществившим постановку мистической трагедии Клоделя «Благовещенье».

«Театральный хамелеон, или Мейерхольд» — доклад А. Таирова. «Театральная грамота для малограмотных, то есть для Таировых» — назывался ответный доклад Вс. Мейерхольда.

Мы слушали эти горячие дискуссии, знакомились с деятелями русского театра. Узнавали его ближайшую историю, увлечения предреволюционных лет.

Легко теперь раскритиковать «Зори». А все же спектакль смотрели. Почему?

Социальное напряжение художников, создавших «Зори», — вот что обостряло внимание зрителя и заставляло пристально присматриваться к спектаклю.

Теперь «мертвую петлю» крутит и безусый юноша, но надо было быть Нестеровым, чтобы решиться на нее тогда.

Зима двадцать первого года в жизни нашего коллектива была полна событиями. Мы получаем квартиры. После жилья на Пречистенке, больше похожего на эскизы к пьесе «На дне», переезжаем в прекрасный дом на Арбате.

Огромный (по тому времени) восьмиэтажный дом был заселен не выше четвертого этажа.

До сих пор не могу понять, почему наши квартирмейстеры выбрали седьмой и восьмой. Вода едва доходила до четвертого, а о лифте не могло быть и речи. Очевидно, шикарный пейзаж, что открывался сверху, был самым веским аргументом при выборе жилища.

Теперь все расположились как люди. Комнаты хорошей старой московской квартиры получили своеобразный ассортимент мебели: топчаны и набитые соломой матрацы. Появились импровизированные из



Общежитие самодеятельного театра Красной Армии (МВО) (Пречистенка, 17). Эраст Гарин в первом ряду слева.

ящиков столики, покрытые либо газетами, либо — у более аккуратных и у девушек — салфетками и скатертями.

Мы, то есть трое из коллектива, решили вводить новый быт. Топчаны были прикреплены ближе к потолку (как верхние места в вагонах), подвешенная среди комнаты трапеция служила средством для доставки «нового» человека ко сну и средством немедленного тренажа после пробуждения.

Пространство под топчанами было использовано как салон для работы за столом и для целей питания.

Жизнь, выходящая из ряда вон привычного, обыденного, была необычайной не только в нашем повседневном быту. Движение истории рождало необыкновенное, своеобразное.

Это чрезвычайное, исключительное время потребовало художников, способных увидеть, воспеть, отобразить новизну.

И они появились: революционный Маяковский, бунтарствующий Есенин, а рядом с ними — рядовые армии искусств.

Искусства, связанные с индустрией, и в первую очередь кино, только набирали силу. Но фронтовые хроники, величайшие исторические события, зафиксированные документалистами на пленку, уже двигали творческую фантазию Дзиги Вертова к созданию нового киноискусства.

Это время удержало высокоинтеллектуальный талант никому не известного тогда Эйзенштейна от вступления в академическую корпорацию художников, переживавших оцепенение и шок от шквала переоценок эстетических, этических, политических и каких еще угодно канонов, и направило его в театры, рожденные революцией.

И когда через год, подпирая молодыми плечами фордовский автомобиль марки «Т», мы вталкивали его по ступеням мраморной модернистской лестницы

Театра РСФСР 1-го (бывшего «Зон»), чтобы под мерный рокот своего мотора он пронес через зрительный зал гроб с погибшим в бою героем на сцену в спектакле «Земля дыбом» — одном из первых спектаклей, насыщенных духом революции, Сергей Эйзенштейн уже, должно быть, вынашивал петарду «Потемкина».

Кто в своей биографии может похвалиться таким фактом воздействия своего искусства, как восстание на голландском крейсере «Шесть провинций», матросы которого объяснили разъяренным властям, что они видели «Броненосец «Потемкин».

Это было время, в котором «...мало знать чистописания ремёсла, расписать закат, или цветенье редьки» ...

Здесь дело пахло созданием, изобретением, рождением нового стиля, нового искусства новой советской эпохи.

И когда мы шли по ночным улицам Москвы, неосвещенной Москвы, без дворников, и неистово горланили:

Пиджак сменить снаружи —
мало, товарищи!
Выворачивайтесь нутром! —

это было своего рода заклинание, безудержное желание, солдатский призыв.

Я думаю, что если сегодня посмотреть на фордик «Т», то он покажется сооружением, забывшим напялить на себя штаны. Но когда читаешь современную оценку одного из первых мейерхольдовских спектаклей, что это было «... распадом искусства, его оскудением, распадом полноценного человеческого образа»; когда после современного просмотра «Броненосца» слышишь, что «это психологическое обеднение, схематизм», то невольно к горлу подступают строки:

Вы
с уважением
ощупывайте их,
как старое,
но грозное оружие.

...Возвратимся в новое помещение на Арбате. Одна из квартир этого огромного пустующего дома была приспособлена под занятия.

Наш начальник, главный режиссер В. Жемчужный, начал работу над пьесой Я. Княжнина «Сбитеньщик». Коллектив располагал оркестром народных инструментов, хором и хорошими солистами. Все были мобилизованы для спектакля.

Спектакль должен был быть представлением народным, балаганным, танцевальным. Были написаны музыкальные номера, марши, польки.

Режиссер хотел натренировать актеров на выразительные походки, подпляски. И вот под аккомпанемент домр, гитар и балалаек мы начинали вырабатывать свои выходки. Более одаренные своими находками подбивали неповоротливых и скованных.

Параллельно велась работа по гимнастике, акробатике; издавалась хорошо оформленная стенная газета, которая называлась сокращенно, что было модно, «Стенгазка».

Историю и технику театра преподавал нам интересный, энциклопедически образованный режиссер Н. М. Фореггер. Скромная элегантность, с какой он держался на лекциях, удивительное знание предмета нашли в наших самодельщиках внимательных учеников. Позже он начал ставить комедию Мольера «Ревность Барбулье». Знание техники актера театра Мольера, манеры мизансцен того времени увлекло участников спектакля.

Потом Фореггер поставил маленькую сатирическую комедию нашего Мольера — Я. Княжнина «Несчастье от кареты». Я играл роль офранцуженного дурака Фирюлина. С благодарностью вспоминаю уверенные уроки-репетиции этого интересного мастера.

Лекции по эстетике. Их читал А. Ган. Отрицание в тот период времени было необходимым слагаемым любого утверждения. А. Ган называл себя «комфутом» (коммунистом-футуристом). Это был очень красивый, военизированно одетый огромный человек. Я помню, как он темпераментно возмущался сооружением памятника-обелиска, целиком лежащим в старой, дореволюционной эстетике.

Водили нас по Третьяковке, по музеям б. Щукина, б. Морозова (потом они объединились под названием Музея нового западного искусства).

Коллектив развернул интенсивную деятельность. Наше начальство договорилось с В. Маяковским о постановке на сцене его «150 000 000», общалось с начальником ТЕО Наркомпроса (театральным отделом Народного комиссариата просвещения) Вс. Мейерхольдом.

Пошли слухи о передаче нам театрального помещения в центре, об объединении с труппой театра б. Незлобина. И вот однажды вечером почищенные и (кому надо) побритые, приготовившие «капустную» агитку, которую должны были сыграть на огромной, как нам тогда казалось, сцене театра б. Незлобина, мы выстроились и пошли к центру.

Церемониал объединения, разработанный нашим начальством, выглядел так. Военным строем вошли мы в театр б. Незлобина (ныне Центральный детский театр). Сняли верхнюю одежду и в стандартной солдатской форме, построенные по двое, в ногу поднялись по длинной незлобинской лестнице в фойе, где справа от входа в одну шеренгу выстроились актеры б. незлобинского театра.

Когда мы вошли, раздалась команда: «Стой!» Мы стали... «Направо!» Мы повернулись лицом к труппе штатских.

— Объединяйтесь! — скомандовал наш начальник, и две шеренги пошли навстречу друг другу.

Рукопожатия. Робкие вопросы и глупые ответы, издевательские остроты штатских и смущение молодых красноармейцев, вошедших в так называемый храм искусства и по команде осваивающих «наследие прошлого».

Это «объединение» стало именоваться Театром РСФСР 2-м, но афиша его продолжала заполняться прежними названиями пьес: «Шут на троне», «Псиша» и т. д.

Красноармейский коллектив не мог сыграть ни одной новой пьесы, их не было у него в репертуаре, а ставить «Бедность не порок» в театре с таким обязывающим названием не было смысла.

Коллектив продолжал интенсивно работать над репертуаром. И вот подошла к завершению наша первая большая московская постановка — комедия Я. Княжнина «Сбитеньщик».

В доме 53 по Арбату, в котором жил А. С. Пушкин после женитьбы (об этом мы тогда не знали), был оборудован чистый и уютный зрительный зал мест на двести пятьдесят.

В этом зале и состоялось первое представление.

Вид у спектакля был очень «богатый» и торжественный.

Были добыты несколько мешков ситцевого лоскута. Весь женский состав принялся нашивать по указаниям художников эти лоскуты на мешковину.

Задник представлял собою две арки, многоцветные стены были похожи на крестьянские лоскутные одеяла, занавесы в арках занимали буквы, тоже нашитые из лоскутов другого цвета. «Театр Петрушка» — было написано на них.

Порталы украшены разноцветными листами бумаги. На порталах огромные бумажные фонари. Они «работали» в ночных сценах.

Действующие лица были костюмированы соответственно с декорациями, преувеличенно пестро.

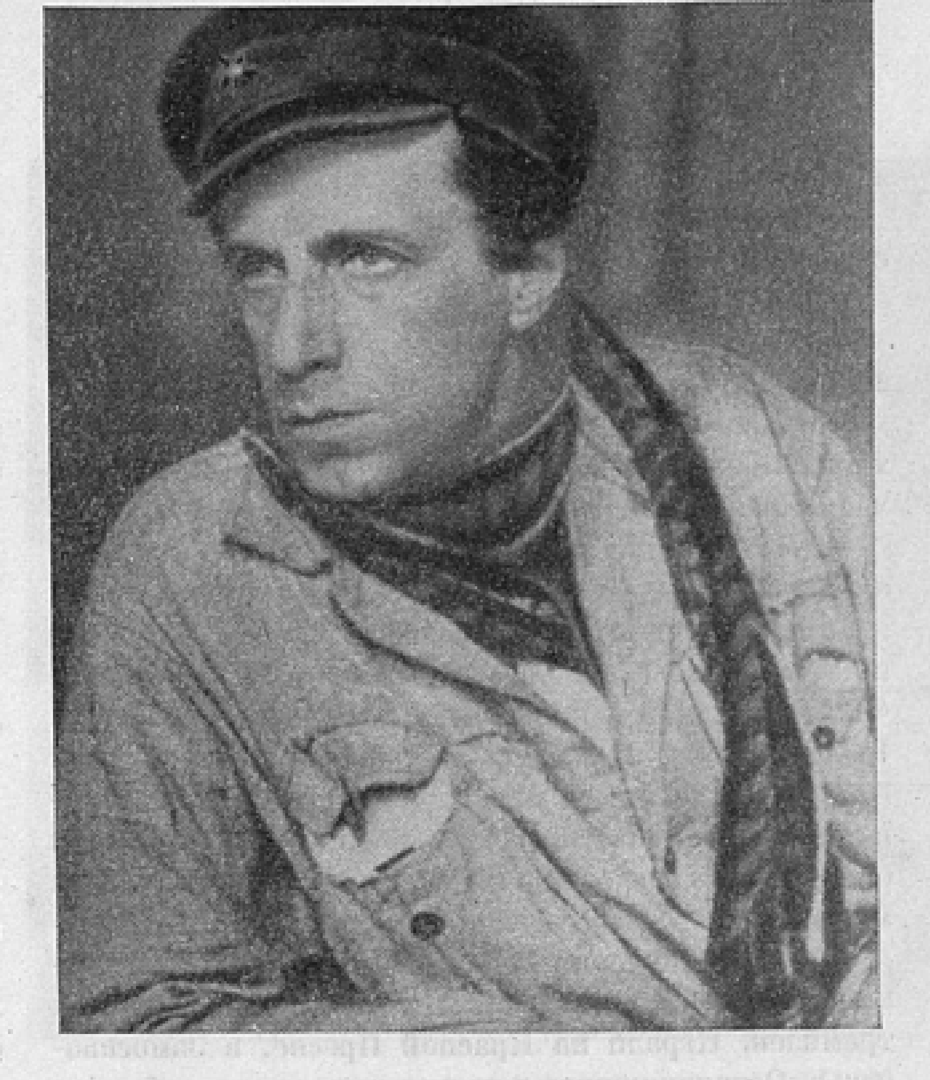
В спектакль была введена «собака». Ее шкура была сделана из лоскутов, нашитых на мешковину и висящих, как шерсть у пуделя. Нерадов, изображавший собаку, лаял мастерски, а так как собака принимала участие на стороне добра и справедливости, ее искусные интонации вызывали восторг зрителя.

В смысле театральной генеалогии спектакль шел от «Свадьбы Фигаро» Комиссаржевского. Режиссер Жемчужный придал «Сбитеньщику» окраску, свойственную примитиву народного балагана, нашел много эффектных и вызывающих смех сцен.

Симпатичные куплеты дали возможность исполнителям показать музыкальность, а многим — хорошие вокальные данные.

«Сбитеньщик» имел успех. Потом мы показали его в Вязьме, Рязани и Туле.

На одном из спектаклей, который мы играли на Арбате, вдруг прошел слух: к нам едет Мейерхольд.



В. Э. Мейерхольд (начало 20-х годов)

О Мейерхольде у нас было довольно смутное представление: бывший режиссер императорских театров, а коммунист; заведующий ТЕО Наркомпроса и футурист; поставил в Петрограде «Мистерию-буфф», играл и ставил в кино.

После Октябрьской революции, когда буржуазный кинопрокат развалился, в Рязани осталась его картина «Портрет Дориана Грея», где Грея играла очень красивая актриса, а сам Мейерхольд играл лорда Генри и очень любил становиться спиной к публике. Я эту картину видел очень много раз и хорошо запомнил, но, конечно, ясности о ее авторе она дать не могла. Знали мы, что Мейерхольд, будучи начальником ТЕО, поддерживал все начинания самодеятельности.

И вот в дырочку занавеса смотрим в зрительный зал: в красной феске сидит человек с очень характерным носом, запомнившимся еще с «Дориана Грея», рядом с ним более молодой, как нам казалось, лысый и тоже со значительным носом. Это был В. М. Бебутов — ближайший в то время помощник Мейерхольда по Театру РСФСР 1-му.

Волновались мы все беспредельно, «мазали», впадали в панику, но спектакль был сделан технически очень крепко, и наши волнения были, можно сказать, внутренним делом.

— Ну как? Что говорят знаменитые зрители?

— Говорят, нравится. Расспрашивали про исполнителей, кто Сбитеньщик?

— Шалонский — пастух в прошлом.

— А вот Болтай — это, наверное, профессионал? — сказал В. М. Бебутов.

— Нет!

Я играл роль Болтая, и такой вопрос очень польстил моему самолюбию.

По окончании спектакля Мейерхольд и Бебутов хвалили нашу работу, и, когда направились к выходу, Мейерхольд, обращаясь ко мне, сказал:

— Учиться надо, учиться. Вот мы скоро открываем школу.

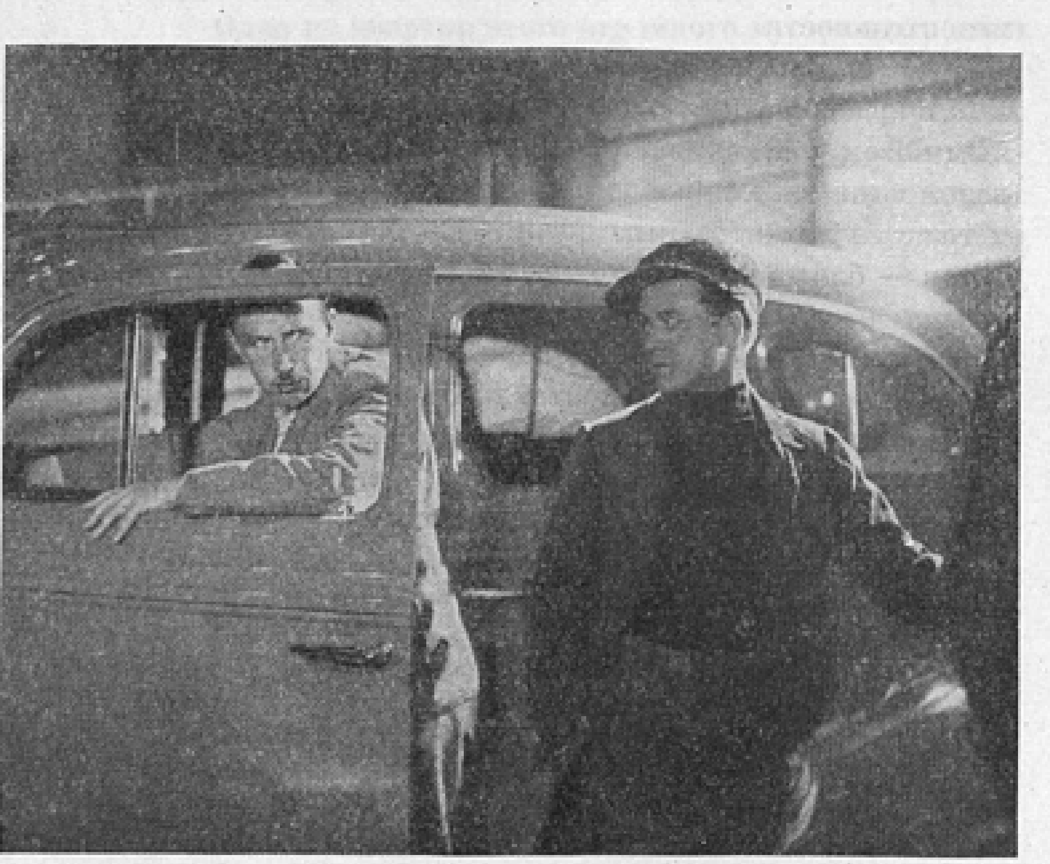
Самодеятельный театр Красной Армии, сокращенно теперь называемый «ОСТКА» (буква «О» значила Окружной), продолжал интенсивно работать. Были сделаны программы так называемых «живых газет». Это были маленькие сценки на темы внутри- и внешнеполитические. Тут использовались приемы обозрений, эстрады, клоунады, лубка, приемы театров миниатюр.

Эти представления-концерты мы возили на площадках, немногочисленных в то время грузовых трамваев. Играли на Красной Пресне, в Замоскворечье. Остановившись в подходящем месте, собирали толпу зрителей и занимали их внимание минут тридцать.

Из представлений «Сбитеньщика» мне очень запомнилось одно. Оно было сыграно в ночь перед пасхой. Играли мы в театре возле Каменного моста, неподалеку от действовавшего тогда храма Христа Спасителя.

Храм был иллюминирован для торжественной службы. Туда собрались свои зрители. По улицам ходили антирелигиозные комсомольские бригады с лозунгами и агитационными аксессуарами. Эти бригады вызывали одобрение одной части прохожих и резкое недоброжелательство другой.

«Музыкальная история». Э. Гарин – Тараканов, С. Лемешев—Говорков



Двери нашего театра были открыты. Зрительный зал быстро наполнялся явно антирелигиозной и просоветски настроенной публикой. Это были солдаты с недавних фронтов, случайно зашедшие москвичи, рабочие с замоскворецких фабрик, молодежь. Настроение было приподнятое.

Начался спектакль. Его народно-балаганный юмор был так подхвачен зрителями, что актеры несли спектакль на пределе восторга, на ходу импровизируя, обостряя свое умение. Это было общее вдохновение. Благодарностям зрителей не было конца. Взбудораженная зрелищем публика долго не расходилась после окончания представления. Актеры, утомленные предельным нервным напряжением, готовы были играть хоть еще раз.

Думаю, Я. Княжнин, увидев такой прием своего Фигаро, был бы потрясен.

Все козни купца Волдырева вызывали классовый гнев зрителей, а проделки российского Фигаро-Сбитеньщика — овации. Сцена, где собака (Нерадов) хватала за икры всех тех, кто препятствовал торжеству добродетели, вызывала восторг.

Представление нашло своего зрителя. Творческий зритель — вот великое слагаемое театра. Какое огромное содержание таит в себе зрительный зал, готовый твою актерскую иронию довести до пределов ярости, смех превратить в уничтожающую поговорку улицы.

Этот спектакль под пасху был для меня (да не только для меня) подлинным воскрешением творческих сил, осознанием уверенности в высокой миссии актера. Огромная радость — быть свидетелем и соучастником рождения нового зрительного зала, доселе, казалось, не ощущаемого нами, зала требовательного, доброжелательного, действенного.

...С тех пор прошло много времени. Сегодня я — зритель. Спектакль идет не в ночь, не в канун пасхи. И не спектакль, а фильм. Зрители, среди которых сижу и я,— отдыхающие. Но я не только зритель, я еще и Савелий Гыков, который появится сейчас на экране в чеховской «Ведьме».

— Товарищ Гарин, вы будете выступать перед картиной или после?

— После,— сказал я не задумываясь, ибо предполагал, что после сеанса никто не останется в зале, все пойдут любоваться весенним вечером и размеренно вдыхать кислород, а мне не надо будет что бы то ни было говорить о картине, работа над которой закончилась года три назад. Ведь я тоже отдыхающий.

Вот кончилась картина, но никто не выходит из зала. Казалось бы, ну что может заинтересовать современного зрителя в поступках и судьбе заштатного, одичавшего дьячка?

Писатель, книги которого в те бурные годы мало кто раскрывал, силой своего таланта заставил нас,

участников фильма, задуматься над этой провинциальной трагикомедией.

Что может волновать современного зрителя и актера в авторе, ушедшем от нас тому более полустолетия?

Практика моих встреч с его произведениями приучила меня к необыкновенной осторожности. За его безупречной, но внешней «объективностью» всегда таится ненависть к многоликому, хамелеонствующему вездесущему мещанину. «Собака пошлости», по выражению Маяковского, если ее не трогать, превращается в шакала. Мещанство — тихое, домашнее, ручное и безобидное — может приобрести угрожающие масштабы. Вероятно, поэтому меня, как актера, всегда, когда я сталкиваюсь с персонажами Чехова («Свадьба» — жених, «Счастливчик» — новобрачный, «Ведьма» — дьячок), преследует призрак гиперболы мещанства — Гитлер.

— Ну, уж это вы перехватили, товарищ Гарин. Ну чем в наше время, да и прежде, может навредить такое убожество, как дьячок?

— Вы недооцениваете брожения этого грибка мещанства. Микробы невежества, подозрительности, взошедшие на дрожжах трусости, ханжества, жадности, собственничества, — вот где таятся истоки сначала мещанства, а затем и человеконенавистничества.

...Наша беседа в доме отдыха затягивалась; в ее круг вошло понятие «время».

В самом начале работы над «Ведьмой» шел я по коридору киностудии в гримерную, как вдруг почувствовал на своем плече руку и услышал знакомый голос: «Дитя мое, знаете ли вы, что «Ведьму» ставил сам Станиславский, а играли Шевченко и Колин?»

Голос и рука принадлежали А. В. Ивановскому — режиссеру, трудившемуся над «Музыкальной историей», где на мою долю в роли шофера Альфреда Терентьевича Тараканова выпала честь широкого знакомства со зрителями кино.

— Я благодарю вас, Александр Викторович, за историческую ориентацию, за работу, за требовательность в нашем деле. Я знаком с «Ведьмой», сделанной этими замечательными артистами в передаче их коллеги, выдающегося артиста и режиссера Алексея Денисовича Дикого. Найденный ими рисунок роли в своей обработке он показывал в концертном исполнении. Но у нас разные задачи.

— Задачи задачами, дитя мое, но не нужно забывать уровня мастерства.

Об уровне мастерства забывать нельзя.

Но не в меньшей степени нельзя забывать и о том, что принесло время в современный зрительный зал. А особенно одно из примечательных свойств его — напряженную интеллектуальность.



«Ведьма». А. Ларионова — Раиса, Э. Гарин — дьячок

От нее не отделаться проходным «взгляд и нечто».

Надо полностью ответить на все вопросы зрителя. И ответить мастерством, потому что, когда беседа коснулась нынешних дел с комедией, мне стало стыдно за недооценку нами современного зрителя, за неизжитую в нас неряшливость в искусстве, а подчас и «дьячкизм».

...Однако продолжим рассказ о той далекой весне.

Наших свободных от репетиций красноармейцев стали направлять в Театр РСФСР 1-й, где они должны были участвовать в групповых сценах в новой готовящейся постановке «Мистерия-буфф».

Они должны были играть «закабаленные вещи». Возвратившись, все горланили стихи:

Вы нас
собрали,
добыли,
лили,
А нас забрали,
закабалили.

Когда их останавливали, они уже в прозаической форме рассказывали о Маяковском, как он учил читать свои стихи, о режиссерах спектакля. И вот в мае поход всего коллектива на этот спектакль.

Как только вы переступали порог зрительного зала в театре на нынешней площади Маяковского, все ошарашивало: нет занавеса, нет привычных декораций. Если бы даже попытаться навесить занавес, он не смог бы прикрыть приготовленной для представления сценической установки.

Половина шара, изображающего землю, заняла всю правую часть сценической площадки и, не поместившись там, вытеснила первые ряды партера. На этом полуглобусе огромными буквами было написано «Земля». Левая сторона сцены занята простыми помостами, уходящими вверх, в глубину сценической коробки.

Когда смотришь на эти сооружения, легко дышится. Ничто не стесняет взора. Никаких драпирующих тканей нет. Нет ничего, что силилось бы при помощи соседних искусств «выразить», «объяснить» или «самоутвердить себя» (как было в «Зорях»).

Само представление таило в запасе обойму эффектов, которая, разряжаясь, ошеломляла зрителя.

После стихотворного пролога прожекторные снопы света выхватывали макушку полуглобуса с эскимосами и «чистыми», спасающимися от всемирного потопа революции. Теперь, когда большинство граждан слабо представляет себе легенду о всемирном потопе, острота авторской буффонности нового сказания пропадает. А в то время мозги зрителей шевелились, когда действующие лица попадали в ад с чертями и в рай, где стояли иконообразные Лев Толстой и Жан-Жак Руссо. Тогда было широко распространено толстовское учение о «непротивлении злу». Смелость и автора и театра одних шокировала, у других вызывала восторг.

Актеры были костюмированы реалистически: меньшевик в исполнении И. Ильинского воспринимался как живая фигура, ее осмеивал весь театр. Фонарщик (артист И. Эллис), поднявшись во второй половине спектакля по лестнице на барьер бельэтажа, бесстрашно произносил свой монолог, бегая по кромке очень высокого в этом театре барьера.

Все было необычно, все было ново — и ритмы стиха и ритмы спектакля.

Приближалась к победному завершению гражданская война. Пошли слухи о демобилизации многих возрастов. Начали наши самодельщики задумываться о дальнейшей жизни.

Появилось объявление об открытии нового учебного театрального учреждения — ГВЫРМ (Государственные высшие режиссерские мастерские), где ректором был Вс. Мейерхольд. Для приема нужно подать разработанную экспозицию любой пьесы. Затем экзамен.

Я задумался. Вспомнил брошенные в мою сторону слова Мейерхольда после «Сбитенщика»: «учиться надо».

Напротив нас на Арбате помещалась Третья студия МХТ. Мы смотрели у них «Чудо св. Антония». Этот спектакль — одно из самых моих сильных художественных впечатлений. По силе сатирических штрихов в обрисовке характеров действующих—это Домье. Достоверная наблюденность плюс сатирическая цель вызывали мое восхищение.

А пытаться идти в эту школу не хотелось.

Почему?

Очень кастово они держались. Черты интеллигентской отчужденности, этакой шаманской обособленности были им свойственны.

Старые академические театры не вызывали в то время у меня лично никакого вдохновения. Идти к ним в солдатской косоворотке (хотя я вовсе не потомственный пролетарий) — все равно, что идти побираться.

Спектакли же «академиков», которые мы смотрели в это время, ни в чем меня не убеждали. В «Вишневом саде» корифеи не играли, а общая дисциплина спектакля была не на высоте.

Пока мы разбирались в достоинствах и недостатках МХАТ, Малого театра, художественно-театральных школ, появился приказ о расформировании самодеятельного красноармейского театра.

И вот все собрались в зрительном зале нашего театра на Арбате. В зале, к которому так привыкли, так его полюбили. Все было сделано в нем своими руками.

Расселись вдоль стен, как на похоронах. Прочитали приказ. Театр расформировывался. Старшие возрасты демобилизовывались, а большинство направлялось в воинские части. Человек восемь, в том числе и я, направлялись в Первый учебно-образцовый полк МВО, что был расквартирован в Золоторожских казармах.

Много неудач, лишений, голодух испытали мы вместе, но это не только не омрачало наше существование, а, наоборот, объединяло нас. Быстро забывается плохое, а первые уроки по искусству, начало сознательной жизни, первые опыты, первые успехи не забываются, и так больно было все это оставлять, оставлять навсегда.

Новая экономическая политика выдвигала новые жизненные требования.

После прочтения приказа — пауза. У некоторых на глазах слезы.

Так я пережил первое закрытие театра, близкого и дорогого. Мы направились в часть. Началась новая жизнь.

Сцену, на которой мы играли, быстро начали ломать. Новые жильцы переделывали ее на комнаты для жилья. Это были первые удачливые граждане нэпа, с их психологией, чуждой нам до глубины души.

Я пошел и подал заявление в ГВЫРМ.

Золоторожские казармы располагали своим театром. Труппа состояла из опытных профессионалов, помогали им молодые красноармейцы Первого учебно-образцового полка.

Когда влились в труппу наши самодельщики, образовались как бы две части: одна академического толка, ставила она «Потонувший колокол», «На дне», другая — молодежная — искала новые пьесы. Ставили «Великого коммунара».

Я начал ставить «Игру интересов» Х. Бенавенте, подражая приемам постановки Ф. Комиссаржевского в «Свадьбе Фигаро» и только что игранному «Сбитеньщику». Художник Гульбе сделал красочную декорацию.

Спектакль прошел успешно.

Сожительство этих двух групп, принципиально враждебных друг другу, горячо споривших по всем вопросам повседневной театральной жизни, было очень любопытно и даже трогательно: мы работали вместе, не нарушая порядка каждой группы. Так, я во враждебном мне лагере очень здорово сыграл водяного в «Потонувшем колоколе», барона в «На дне». «Противники» исполняли роли в наших пьесах.

Принципиальные споры не нарушали дисциплины общего дела.

Труппа давала спектакли два раза в неделю — в субботу и воскресенье.

Репетиции занимали утренние часы, а к вечеру я садился в трамвай — это был единственный вид транспорта в эпоху нэпа, доступный народу, — чтобы спешить на занятия в ГВЫРМ.

Каждодневное возвращение в казарму стало просто бичом. Мы оборудовали проходную комнату, служившую складским помещением, под ночлег и после занятий, когда уж очень уставали, оставались ночевать на Новинском бульваре.

Ранней весной — приказ о демобилизации, и на последнем месте — мой год.

Этот период нашей жизни завершался, как завершалась первая страница великой революции. Новая экономическая политика начала аккумулировать народную энергию, перестраивать ряды бойцов, чтобы со временем двинуть в решительное наступление на старое, чтобы сделать так, как пели:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем!

Евг. ГАБРИЛОВИЧ

Рассказы о том, что прошло

1

Прошли в печать мои первые рассказы, и я, распростившись с редакторским креслом на киностудии, где работал в начале тридцатых годов, определился в газету «Вечерняя Москва» по штатной должности очеркиста. Рушилась старая Москва, начинались годы ее реконструкции, и я писал о том, как не будет ни Сухаревки, ни Охотного ряда, как всюду пойдут автобусы и как удивительно будет выглядеть экспресс «Красная стрела», пожирающий расстояние от Москвы до Ленинграда за двенадцать часов с тремя остановками.

Однажды редактор созвал очеркистов и объявил, что тематика наша слишком узка, что мы не должны ограничивать нашу миссию одной Москвой: следует освещать и то, что происходит далеко за ее пределами. «Мы стали слишком «Вечерней Москвой», — сказал он.— Пошире, товарищи очеркисты, пошире, поглубже!»

И вот я еду на юг, чтобы рассказать читателям о зимнем учебном походе Черноморского флота.

Был декабрь, и до Курска плотно и холодно, синий и розовый лежал снег, бежали дровни, серый дым из труб стоял морозно и прямо. После Харькова пошла слякоть, все развезло, редкие сани ползли по глине, и вокруг по степи гудел дождь. Но южней вдруг опять заиграла метель. Привокзальная площадь в Севастополе лежала в снегу, на кипарисах неловко, неправдоподобно и удивленно лежали снежные хлопья. И по пути в морской штаб тоже лежали хлопья на сизых, смущенных кипарисах.

Пять суток я пробыл в походе на крейсере «Коминтерн». Все это время на Черном море

Продолжение. Начало см. в № 10.

выл снежный буран, гулял сухой, острый снег, и южный трехтрубный крейсер казался таким же смущенным, неловким и удивленным, как кипарисы.

Не стану тут говорить о военно-морском походе — мне этот рассказ о зимней командировке на юг нужен лишь для того, чтобы подойти к одной случайно мелькнувшей встрече в Одессе, где я сошел с корабля по окончании учебных стрельб.

В Одессе было тепло, плыл тонкий пар с мокрых крыш, шел быстрый и легкий говор, на Дерибасовской после снега все было в потоках и лужах, и в бывшем кафе Фанкони над столиками, где пили ячменное кофе без сахара и пирожных, висел плакат: «Не обижайте официанта, давая ему на чай».

Я очень любил ватагу отличных писателей, перекочевавших в двадцатых годах из Одессы в Москву, был в крепкой дружбе с некоторыми из них, но в город Одессу попал впервые и все ходил и ходил по широченным ее тротуарам, мимо ворот, где в глубине дворов виднелись ряды балкончиков с наваленными на них и напиравшими друг на друга тазами, корытами, дырявыми креслами, старыми сковородами, сломанными кроватями и где за аркой была еще одна глубина, упиравшаяся в серый, пористый, высоко сложенный, покрытый голым декабрьским плющом камень; и по Привозу, и по Молдаванке, и там, где еще до немецкой войны помещался известный трактир «Гамбринус», и там, где когда-то читал стихи Багрицкий, и мимо дома, где некогда жил Илюша Файнзильбер, будущий Ильф.

Потом сел в трамвай и поехал подальше от города, к морю. Близился вечер. Все, что так пышно и зелено летом по этой дороге, теперь бежало в стеклах трамвая пусто, безлюдно, без листьев и без травы. Пляж тоже был пуст, киоски забиты досками, волны под белыми гребешками шли по пустынной, темнеющей и бескрайней громаде, море гудело свинцово и грозно, будто бы отделяя себя от всего на земле и на небе: «делайте, что хотите — у меня свое...» Я побродил по песку, где с лета валялись окурки, лоскутья, обертки конфет — все пестрое, мелкое, жеваное, чего не могла осилить даже зима,— и уже в темноте вышел опять к трамваю. В домиках по холму светились огни; один, отпав от других, моргал в глубоком овраге. Кто жил там? Как шла эта жизнь зимой, у моря, в короткие дни и долгие ночи?

Я еще постоял немного, постоял, подышал мокрым ветром, послушал море: «делайте что хотите — у меня свое...»

Подбежал из Одессы трамвай, вышло несколько человек, грузных, с тюками, с детьми, а потом, позади других, показалась и спрыгнула на булыжник девушка. Она держала портфель, прижимая его сбоку к длинному тяжелому пальто, ноги были в грубых чулках и башмаках, и вся она была какая-то легкая и озабоченная и как-то наивно и строго о чем-то задумавшаяся. Легко, озабоченно она пошла по тропинке вниз, к тому овражному огоньку, мелькнули чулки, башмаки, глаза и пальто — и все исчезло во тьме навсегда.

Вот тут-то я и подумал, что надо бы написать для кино о такой вот девчушке. Я почему-то подумал, что работает она в городе продавщицей или телеграфисткой, уезжает отсюда рано, приезжает поздно, зимой — в темноте... Я подумал, что девчушка в моей картине могла бы быть именно легкой и озабоченной. И могла бы как-нибудь опоздать на последний трамвай и спешить в зиму, в дождь пешком в такой вот овражный домик, черт знает как далеко от города.

Всю дорогу обратно в Москву я думал об этой девчушке и даже придумал ей имя, подруг, любовь и туфли, которые ей дарят в день рождения. Приехав, я рассказал об этой идее Ю. Райзману. Но у него тогда была идея совсем другого порядка, и мы стали с ним делать сценарий, далекий от моря, Одессы, зимних южных дождей, пустых пляжей и голых платанов,—сценарий картины «Последняя ночь».

Впрочем, то был уже не первый сценарий, который мы делали вместе.

2

Мы с Ю. Я. Райзманом школьные друзья — я на несколько классов старше его. После мы часто встречались в жизни. Встречались, вместе работали и, отработав, опять шли раздельно, чтобы снова однажды пристать к одному причалу.

Да, порт приписки в искусстве был у нас одинаков.

До тридцатых годов мы с ним все толковали, что хорошо бы сделать картину о том да об этом, и, потолковав, расходились — каждый к своим делам. Но вот представилась точная тема.

В начале тридцатых годов затонул в Атлантическом океане крупный французский лайнер. Пассажиров спас советский грузовой пароход. И в течение нескольких дней (пока спасенных не доставили на берег) на борту грузовоза рядом, в непосредственном столкновении существовало как бы два мира, два рода морали, быта, отношений между людьми, понимания хорошего и плохого — наш, советский порядок жизни и порядок капиталистический. Вот это касание двух миров на палубе парохода показалось Райзману интересным; он решил делать фильм.

И я, оставив на время писание очерков для «Вечерней Москвы», взялся писать сценарий об Атлантическом океане.

Мы писали в содружестве с А. Мачеретом. Он, я и Райзман уехали под Москву, в Абрамцево, и здесь, в избе на отлете от главного дома, стали думать о том, что могло бы произойти на советском грузовом пароходе, если бы там вдруг очутились директора нефтяных корпораций, священники, кафешантанные дивы и биржевики.

Придумывалось легко и весело. За несколько дней мы напридумали целую груду вдов, шарлатанов, профессиональных красавцев, ученых и накрашенных девиц. Изобрели и некоего укротителя, который вез в Европу дрессированных львов. Львы утонули при кораблекрушении. Сценарий так и был назван нами: «Потонувшие львы».

Сияли последние дни самой поздней осени, абрамцевские аллеи были устланы сухим золотом побитого свежими утренниками листа, мы топили в нашей избушке печь и писали, наперебой изобретая реплики. Никогда ни один сценарий не давался мне так просто, как этот, мой первый. Укротитель львов, печальный и яростный, бродил по советскому судну, ругаясь со всеми — советскими и своими, — и постепенно оказывалось, что вовсе он не владелец цирка, а нищий, несчастный, бездомный человек, что потонувшие львы взяты им напрокат и что теперь он обязан возвратить владельцу их полную стоимость.

Это была чаплиниада — смех и печаль, эксцентрика и раздумья. Редкостный случай — этот сценарий нравился всем, кому бы ни давали его прочесть. Очень понравился он всем и на студии. Там тоже много смеялись над приключениями нашего нищего арендатора львов. Но, подумав и пообсуждав, отклонили сценарий, потому что в нем недостаточно остро было показано столкновение классов и потому, что (так значилось в письме студии) облик советских моряков был расплывчат и общегуманен.

Впрочем, работа в Абрамцеве дала мне немало. Впервые по-настоящему почувствовал я всю прелесть, силу и радость сценарного письма. К тому же кое-какие образы «Потонувших львов» сохранились в памяти и, преобразованные, перепридуманные, возникли в других моих киноработах. Так, укротитель, возможно, некто иной, как эмбрион горемыки и щеголя Комаровского из «Мечты». И, наконец, мы в первый раз поработали с Райзманом рядом и поняли, что можем работать вместе и что эта работа не просто случайная встреча за письменным столом.

Поэтому именно Райзману я привез из Одессы образ девушки, живущей на берегу. Замысел подошел, но, как я уже говорил, мы сперва сделали фильм «Последняя ночь» и только потом вернулись к нему.

3

Тут надобно отступление.

В те годы кипела великая битва между «монументалистами» и «камерниками» в нашем киноискусстве. «Потемкин» принес всемирную славу советской кинематографии не только как единичный фильм, но и как метод, как целостная и притом новая система кинематографической выразительности. В центре этой системы, этой новой экранной эстетики стояли массы. Показ широких народных масс, движение масс, революционная борьба масс, искусство, решающее проблему экранного показа не отдельного, а множественного,—вот то, с чем вышел советский кинематограф на мировую арену.

И именно это, широкое, массовое, «потемкинское» представлялось тогда (да и представляется многим сейчас) непременным свойством большого политического партийного кинематографа. Все остальное — внимание к исследованиям психологического порядка, к сложным чертам характера, к событиям частной, личной жизни, к семейным и любовным перипетиям — определялось «монументалистами» как уход с генерального революционного пути и капитуляция перед эстетикой буржуазии.

Монументалисты побивали камерников по всем швам. Отдельные робкие голоса любителей всяческой комнатности тонули в громе

и молниях речей таких ораторов, как В. Вишневский. Я был один из тех, кто тонул.

Волей судеб «Последняя ночь», имевшая, вообще говоря, довольно крупный успех у зрителей и в печати, стала одним из пунктов, вокруг которых развернулся бой. Монументалисты крепко атаковали нас, потому что тема «Последней ночи» — Октябрьская революция в Москве — незыблемо и неопровержимо числилась за ними.

Нас обвиняли в отсутствии широкого эпического и романтического охвата событий, в нечеткости политических акцентов, в снижении роли масс до показа всего лишь одной рабочей семьи, в камерности самого духа произведения (несмотря на намерение прикрыть эту камерность слабосильной демонстрацией боев), в слишком тщательной отработке сюжета (как видите, уже тогда были «десюжетизаторы»), в уступке нравам буржуазного кино, выразившейся в показе гимназиста, целующего гимназистку....

Обвиняли нас и в том, что в фильме нет ни слова о Сталине, и, значит, смято его значение в Октябрьском восстании вообще и в московском в частности.

Ю. Райзман никогда не был особенно речист, да и я совершенно терялся в словесных схватках. Все же иногда, в дни особо громких стычек между монументалистами и камерниками я поднимался на трибуну и говорил, как умел, что, мол, понимаю ошибки «Последней ночи», признаю их и сожалею о них, однако настаиваю на том, что можно отобразить в кино самое великое и значительное в эпохе, рассказав всего лишь о самой простой и обычной жизни рядового советского человека; что можно показать всю народную ширь Октябрьской революции, рассказав всего лишь об одном красногвардейце, стоящем на каком-нибудь безлюдном, заброшенном посту, или даже о человеке, не выходящем из своей комнаты.

— И о целующихся гимназистах!—кричали мне из зала.

Грохотал неописуемый смех, потому что действительно заявление об одном человеке в комнате, посредством которого можно будто бы рассказать о народе и массовых бурях, представлялось совершеннейшим вздором. Но и я впадал в гнев и отвечал, что да, я не выбрасываю за борт целующихся гимназистов. И вообще целующихся. Я не выбрасываю ни любви, ни ревности, ни одинокого постового... Я беру их на вооружение. И это оружие так же ценно мне, как самый многоголосый эпос, потому что имя ему — человек.

Под бодрый свист я сходил с трибуны, а на смену мне всходил какой-нибудь грозный дядя, который всегда умел в течение трех минут доказать, что я и есть тот пошлый грибок на чистом теле советского киноискусства, с которым не надо спорить — следует выжигать!

И захотелось мне доказать, что я не грибок. Не пошлый оплот мещанства. Не московская Грета Гарбо, как обозвал меня как-то один из участников диспута.

Вот тогда-то я и вспомнил о девушке на одесском берегу и напомнил о ней Райзману. Так начали мы работать над «Машенькой». Мы хотели сделать один по-настоящему камерный фильм и, так сказать, практически реабилитировать «камерность» в нашем киноискусстве.

Действительно — так рассуждали мы,— перед нами необозримое древо советской жизни. Можно охватить всю бескрайность его, рассказать о ветвях, о глубоких корнях и могучей кроне. Но можно взять всего-навсего пробный срез. Взять этот срез и внимательно рассмотреть всего одну его клетку.

Да, захотелось нам рассказать об одной только девушке, о встречах ее, мыслях, поступках, но сделать так, чтобы все это стало словно бы микромиром с о в е т с к о й жизни, с о в е т с к о г о отношения к правде и лжи, к честности и распущенности, к гражданскому долгу и к подлости.

Словом, взят «срез» —девушка, живущая поодаль от города, на берегу, и приезжающая домой поздно вечером. Нужно ли, чтобы ее имя было известно, прославлено в стране? Для данного «среза» — нет. Чтобы ее работа была особо важной, значительной? Нет. Чтобы девушка чем-нибудь внешним — одеждой, манерами, красотой — отличалась от всех? Нет.

Все обычное, ежедневное, простое, известное каждому зрителю. Любовь? Да. Ревность? Да. Жизнь, ничем не выделяющаяся из миллионов таких же жизней? Да.

Но рассказать обо всем этом с экрана так, чтобы, как в фокусе, отразить гражданские и нравственные явления нашей жизни, перестраивающей человека и мир. Тогда рассказ об одном, ничем не примечательном человеке, станет повестью о советском времени.

В этом суть гражданственной «камерности», отличающей ее от «камерности» бытовой, ползучей. Можно — так судили мы с режиссером — решить с экрана крупнейшую политическую, партийную задачу, воздействуя динамикой, мощью массовых сцен, широтой охвата политических, социальных явлений. Но можно — так толковали мы — решить ту же задачу силой и тонкостью углубления в нравственный мир человека. Всего одного.

Таковы были наши мысли, когда мы приступили к работе над «Машенькой». Но они никак не совпадали с мыслями, которые были высказаны на киностудии при обсуждении нашей заявки. Прежде всего нам сказали, что самая мысль ограничиться повестью о любви, измене и прочих таких делах есть уход в ханжонковщину, в мещанский романс, ремесленничество, эмпиризм и беспардонное утробничество.

Но это было еще далеко не все, что нам сказали.

Наше намерение показать ничем особым не примечательную девушку вызвало не меньший отпор. Это было время (конец тридцатых годов), когда все настойчивей шло требование показа с экрана людей исключительных — при этом подразумевались, однако, не исключительность мысли, не сложность истинно большого пути труда и открытий, не неповторимость встреч и характера — подразумевалась железная сила воли, перед которой склоняется все, вескость каждого слова, значительность взгляда, походки, волшебная легкость в труде и деяниях, единосущность характеров, включавшая одни и те же, переходившие из фильма в фильм, будто бы обязательные в положительном герое черты. Все чаще и чаще шло требование показа великих людей — гениев музыки, живописи, литературы, военного дела, единообразно могучих и грозных.

На этом фоне показ чего-то намеренно не примечательного шел вразрез со всем.

Нам сказали и это. И наконец нам сказали, что в заявке нет широкого фона, который бы показал размах всего, что свершается в нашей стране.

И все-таки мы принялись за работу. Она оказалась исключительно трудной и длилась так долго, как ни одна другая моя работа в кино. Десятки раз я переделывал и переписывал все сначала.

Самый сюжет легко ложился на бумагу — история девушки, которая полюбила и которую возлюбленный предал, увлекшись другой. Мы напридумали уйму сцен. Но эта легкость пугала нас. Груз упреков при обсуждении заявки давил, сжимал, прессовал нас. Всякий раз нам казалось, что тут действительно что-то не то — мелкость дыхания, гитара, романс, эмпиризм, ползучесть.

И вот Машенька становилась у нас то бригадиром, то кончала заочно институт; одно время она была у нас мастером на заводе и даже инженером; увлекалась парашютизмом, читала книги по философии; был даже вариант, когда она стала помполитом на пароходе.

Не то, не то и не то!.. Лиричность, интимность темы, казалось нам, сковывает нас. И опять мы вертели Машеньку так и эдак, стремясь поднять ее, дать ей взлететь. Она работала у нас то в научно-исследовательском бюро, то делала сложные хирургические операции. Однажды мы точно решили отправить ее в арктическую зимовку. В другой раз она стала у нас учительницей-передовиком.

Все это требовало массу работы, но дело не шло вперед. Десятки раз мы готовы были отказаться от замысла. И вот отложили на время кипу исписанных листов, и я занялся другим делом — писанием совместно с М. Роммом сценария для фильма «Мечта».

И только после немалого перерыва, вернувшись к «Машеньке», мы с Райзманом поняли, что первоначальный замысел верен, что решение надо искать не извне, а как раз в лирическом, интимном строе картины; что большое, сегодняшнее, гражданственное в данном сценарии — это нравственный уровень самой простой, ничем особым не примечательной девушки нашей страны; что именно эта обычность, непримечательность удивительного и есть та сила, что рассечет оболочку «узости» и сообщит фильму движение ввысь, — тут не нужны ни массы людей, ни Арктика, ни хирурги; что политический, партийный пафос данной картины именно в каждодневности труда и жизни такой вот Машеньки, в высоте ее чувств, ясности ее понимания хорошего и плохого, в том, что эта непримечательность поразила бы зрителя своей силой и чистотой.

Мы поняли, что чем проще, привычней, всегдашней, вседневней будет Машенька, тем сильней политическое, идейное, воспи-

тательное значение картины. И получилось, что то, чего боялись больше всего — обычность, будничность Машеньки,— стало для нас политическим маяком, и мы быстро завершили сценарий.

4

Сценарий был принят и пошел в производство. Через несколько месяцев началась война, и съемки были перенесены в Алма-Ату. Я уехал на фронт военным корреспондентом газеты «Красная звезда».

В начале 1942 года в глухую, военную, темную, промерзшую Москву пришла на окончательное решение министра кинематографии картина «Машенька». Случилось так, что это малозаметное для всех, кроме меня, событие совпало с моим приездом с фронта в редакцию «Красной звезды».

Меня позвали на просмотр, который должен был начаться не то в час, не то в два ночи. Я жил в почти пустой гостинице «Москва», где, как кажется мне сейчас, обитали тогда в основном одни журналисты и литераторы.

Я решил пойти в министерство пораньше, до начала комендантского часа. Но еще чуть раньше раздался телефонный звонок и редактор «Звезды» предложил мне немедленно выехать на Северо-Западный фронт — шла попутная политотдельская машина. Захотелось сказать о просмотре, но не нашелся, сробел, смешался, вышел к подъезду с вещевым мешком да сел в машину. В час или в два часа ночи машина была уже далеко от Москвы, где-то возле Торжка.

Полгода редакция не вызывала меня обратно. О «Машеньке» ни слуху ни духу. Потом появилось несколько рецензий. Были почти все они небольшие, в четверть колонки, написаны наскоро и состояли в основном из пересказа сюжета: за полтысячи километров было заметно, что рецензент всеми силами избегает оценки. Я решил, что «Машенька» провалилась. Это было горько, отчаянно горько, но тогда были вещи куда погорше, и вскоре все стушевалось во мне.

Однажды, когда я сидел в корпункте в Валдае и строгал карандаш, готовясь писать в редакцию просьбу прислать к весне сапоги и хлопчатобумажные портянки, прибежал наш фотокорреспондент, крича, что только что было радио и что я лауреат высшей премии государства. Я продолжал писать свое о портянках и сапогах, зная, сколь падки фотокорреспонденты на шутки подобного рода. Но он был так взволнован и так честно глядел мне в глаза, что, поколебавшись, я отложил карандаш и пошел выяснять в редакцию фронтовой газеты. Там все поздравляли меня и спрашивали, где посмотреть эту самую «Машеньку», принесшую мне награду. Но я-то и сам ни разу не видел ее.

Потом еще много раз меня поздравляли и в первом и во втором эшелонах и каждый раз спрашивали, где повидать картину. Она все никак не приходила на Северо-Западный фронт, думаю, по аннотационным данным, не содержавшим в себе ничего, кроме упоминания о любви. Да по правде сказать, я до сих пор не могу понять, как могла она понравиться тому, кто решал в те дни судьбу сталинских премий.

Я был отозван с Северо-Западного в августе 1942 года и вскоре командирован на Закавказский фронт. Мы прилетели в Тбилиси через Саратов, Гурьев, Баку и Каспийское море — так пролегала тогда воздушная трасса, другие были отрезаны войной.

В Тбилиси было тепло и ясно, и по утрам мерцал в далеком мареве снег в синем небе, над главным хребтом. После Северо-Запада здесь все казалось горячим, пестрым и удивительным.

А через несколько дней началось наступление гитлеровцев на Кавказ, и мы отправились на фронт, из Тбилиси на север. Весь день с утра мы ехали по Военно-Грузинской дороге — по шоссе туристов, ставшем дорогой войны. За безлюдными Млетами с их вцепившимися в камень садами, с их магометанским кладбищем из разноцветных надгробных камней, стали встречаться войска, направлявшиеся на фронт. Нас перегоняли «виллисы», тащившие тяжелые пушки «зисы» и «студебеккеры» с мотопехотой, мы перегоняли стрелковые части, конную артиллерию, госпитальные фуры, обозы. Стало прохладно, затем холодно, затем— чем выше мы поднимались — еще холодней, и вот с ходу мы влетели в зиму. В воздухе заиграли снежинки, и в Гудауре нас настигла метель.

На перевале гудел буран, сотни дорожников расчищали путь. Фигуры в шинелях то и дело возникали из снежной мглы, и хоть виднелись дощечки: «Внимание! Не останавливаться! Возможен завал!» — этот завал казался невозможным. Я вообще заметил, что там, где много людей, опасность кажется призрачной.

Мы ехали во Владикавказ. Немцы атаковали своим правым флангом, взяли Нальчик и шли на Владикавказ. Тамошний комендант выписал нам талончик на номер в гостинице, обещал предупредить на случай чрезвычайных обстоятельств, и мы отправились восвояси. Светила ущербная луна. Улицы были пусты. На перекрестках виднелись бетонные холмики дотов. Иногда проходили девушки с винтовками на ремнях, в ватных брюках, в кованых сапогах — патрули местной самообороны.

Утром мы выехали на фронт. Город был сильно побит: оборванные, болтающиеся по ветру трамвайные провода, согнутые трамвайные мачты, воронки на улицах и до самых верхних этажей темные брызги влажной земли, выплеснутой на фасад взрывом бомбы. Бесланское шоссе, устланное булыжником, то вдавленным в грязь, то вздымавшимся буграми, было запружено машинами и повозками. Вперед, к Беслану, сигналя и громыхая, двигались грузовики с войсками, назад, к Владикавказу тянулись беженцы. Они жались к обочинам дорог, их мулы, быки, ишаки, впряженные в повозки со скарбом, медленно подвигались за ними. Коровы мычали от голода, и это мычание, этот вой смерти и гибели стоял над Бесланским шоссе.

В селении Коста неровной цепочкой тянулись блиндажики артполка. Мы зашли в штаб. Командира не оказалось — уехал в дивизию.

«Скоро приедет,— сказал нам начальник штаба.— Подождите, а чтоб не скучно, поглядите кино...»

В подвале бывшей молочнотоварной фермы на стене было повешено белое полотно, возле проектора хлопотал фронтовой киномеханик. Бойцы сидели на двух садовых скамьях, на старых бочках и ящиках и на полу. Погас свет, заискрилось полотно, и я увидел свою фамилию, слабо мигавшую среди метеорных полос, рассекавших экран. Шла «Машенька»! Итак, тут, в селении Коста, вот сейчас я впервые увижу ее.

Я оцепенел. Эта история маленькой девушки и ее любви представилась мне такой несовместной с тем, что пережили и перетерпели военные люди, сидевшие тут на бочках и на полу, такой ненужной и вздорной на фоне того, что гудело, кричало и плакало сейчас на шоссе! Мне стало не по себе. Но сбежать невозможно — подвал был весь в людях, люди сидели недвижно, не отрывая глаз от экрана. И поневоле я стал глядеть.

И вскоре фильм повел меня за собой. Режиссер и актриса добились самого главного. Машенька В. Караваевой была советская девушка, именно т о л ь к о советская, е д и н с т в е н н о наша, советская, достоверная в каждом жесте, движении, в том, как слушала она и как говорила, достоверная в платье, в улыбке, в походке, в глубочайшей своей каждодневности; ее нельзя было оторвать от нас и перенести в какой-нибудь зарубежный фильм, потому что она во всем была наша, жизнь наша, то, что мы знаем и видим, с чем мы сроднились, срослись—наше бесценное, всегдашнее, неотделимое. И поскольку все это было такое неотделимое, вся эта Машенька с ее платьем, шапкой и башмаками, с ее ощущением правды и лжи, должного и недолжного в жизни, с ее точным внутренним знанием того, что верно и что неверно в отношениях людей друг с другом и со страной,— вся эта Машенька с ее правдой, упорством и чистотой обращалась в этом подвале в нечто значительное и необходимое, рассказывающее о всей нашей жизни, о чем-то нашем, важном и дорогом, за что надо биться сейчас насмерть, чтобы отстоять его от врага.

Фильм был таким, что Машенька показалась мне по праву пришедшей сюда, в этот военный подвал, по праву рассказывающей бойцам в шинелях и кирзовых сапогах о своей любви и жизни. Она была их, своя, всегда с ними — и тут, среди этих скамеек и бочек, и там, наверху, где уже начинался гул пушек и на ночь готовился решительный бой. Мне подумалось (впрочем, возможно, подумалось только мне), что в ней та гражданственность и героика п о в с е д н е в н о г о, что составляют чудесную сущность жизни нашей социалистической страны.

И мне стало хорошо за нее, потому что я очень любил ее, хотя только тут познакомился с ней, с моей Машенькой.

Картина кончилась, зажегся слабый свет лампочки, все сидели молча. Я не смел поднять глаз от пола. Молчание продолжалось. Потом все встали и пошли к выходу, толпясь на лестнице.

Снаружи было уже почти вовсе темно. Неясно виднелись возле старых конюшен солдаты. Ракеты резали облака. Кто-то крикнул:

— Васильев, где был?

— Кино смотрел.

— Смешное?

Васильев, который стоял, закуривая, закурил, затянулся, выдохнул, подумал, потом сказал:

— Не. Жизнь.

Вот и все, что я услышал тогда о картине. И, может быть, потому, что мне этого очень хотелось, я подумал, что это сказано в одобрение.

5

Я всем сердцем за большие эпические, героические кинополотна. Я самый преданный их ученик, моя писательская и кинематографическая молодость совпала с их безграничной славой. Ничто никогда не уймет во мне любви к фильмам о людях крупных характеров, могучих, героических свойств (каждый раз глубоко и особо увиденных художником), о тех, кто идет впереди, чей жизненный подвиг величествен, порой бессмертен. Я сам не раз старался поведать о них с экрана и никогда не забуду радости этой работы.

И все-таки самое удивительное, чему мне довелось быть свидетелем,— это подвиг не отдельного человека нашей страны, пусть чрезвычайного, пусть героя, а подвиг народа, в труднейших, необычайных условиях (не только для тех, кто читает об этом сегодня, но уже и для тех, кто видел все это воочию) построившего новый мир.

Народ этот—советские люди, множественность самых обычных, каждодневных людей. Я видел их и в двадцатые годы, и в коллективизацию, и в войну, и в восстановление. Эти люди жили, влюблялись, женились, жили счастливыми или несчастными семьями, были счастливы или несчастны в детях, заботились об одежде и пище. Но в глубинах этой очень обычной и примелькавшейся жизни зрело, росло, расцветало нечто такое, что создало и построило в нашей стране все, чем мы сегодня живем. Что же это за сила? Какие упоры, поднимаясь все выше и выше, поддерживают ее?

Эти упоры в постепенных, но исторически уже совершенно отчетливых изменениях массового сознания, массовой гражданской направленности, массовой политической целеустремленности народа. Эти процессы порой далеки от поверхности, не вдруг наблюдаемы, но они неизмеримо прочней, убедительней, несомненней того, что мы так часто изображаем в нашем киноискусстве в качестве привычных п р и з н а к о в изменения, нередко внешних и многократно отмеченных.

Не правильно ли исследовать эти могучие, не всегда сразу видные, донные, большие течения в народе на примере не только выдающихся, отличных особой доблестью и особой судьбой людей, но и в мире рядового советского человека, в существе его жизни, труда, сознания? Разве рассматривая такую жизнь силой подлинного искусства, мы не воссоздадим на примере всегдашнего, малого, ежедневного картину духовного преобразования масс, растущую, крепнущую моральную базу коммунизма? Разве не будет это убедительнейшим экранным рассказом о самом главном, искусством широкого партийного и воспитательного значения, хотя в нем словно бы и не будет героики, а всего лишь как бы неприметная жизнь?

Новь не существует сама по себе, она неотделима от жизни людей, от ее живой сердцевины, она окружена ее мякотью, всем тем, что заботит, волнует, радует и печалит человека в труде, семье, любви, в детях. Искусство пристального исследования входит в любую дверь, не чуждаясь ничем, чем живет человек. Но тем-то и отличается оно от искусства мелкого, стелющегося, занятого не жизнью, а сплетнями, что, рассматривая обычное, примелькавшееся, оно охватывает всю суть явлений, то есть то новое, небывалое, удивительное, что живет в обычном и примелькавшемся и несет в себе новый свет.

Вот тут-то общественный и партийный смысл кинорассказа об обыкновенном.

Я вспомнил о «Машеньке» и, вспомнив о ней, вспомнил о всех тех речах и спорах, которые звучали в те времена. И многое показалось мне схожим с теми речами и спорами, что звучат сейчас.

Но если схожи речи и споры, то, может быть, будут сходны и доводы, утверждающие наряду с киноискусством о героическом, крупном киноискусство о как бы негромком, но подлинно важном, высоком в глубинных, земных народных корнях своих?

Вот потому-то в надежде, что это так, я и вел здесь рассказ о том, что было и что прошло.

Сегодня в наш разговор о героях экрана (см. «Искусство кино», 1963, № 5—8) включаются будущие сценаристы — слушатели Высших сценарных курсов. Это журналисты Ю. Клепиков и В. Григорьев, педагог Э. Ахвледиани, врач И. Авербах и инженер А. Зурабов. Откликаясь на предыдущие выступления журнала, они делятся планами, размышляя вслух о героях, рожденных жизнью, о современнике, достойном экрана.

Мы ждем от нового пополнения кинописателей вторжения в большую проблематику нашего времени, страстного, партийного разговора о жизни. Ведь работа молодых, их думы, направление их творческого поиска во многом определит движение всего нашего искусства. Продолжая лучшие традиции революционного советского кино, обогащаясь новым жизненным опытом, наше вечно развивающееся искусство сильно прежде всего своей народностью, служением высоким идеалам коммунизма.

И те, кто сегодня учится мастерству кинодраматурга, должны прежде всего учиться высокому строю мыслей, учиться думать, радоваться, огорчаться, мечтать и действовать вместе с народом, с партией.

Со своими размышлениями о герое-современнике выступает также актриса Инна Макарова.

Юрий КЛЕПИКОВ

За людей, согревающих землю

В детстве я пытался пронести стакан воды, шагая по натянутому тросу. Вода расплескивалась. Канатоходцем я не стал. Сейчас учусь на Высших сценарных курсах. И вот, говоря о герое, достойном нашего экрана, я снова боюсь «расплескать». Поэтому пойду не по канату теоретизирований, а по земле.

Земля была завалена снегом. В тундровых условиях Крайнего Севера дороги строят зимой. Мы были в кинохроникерской разведке строительства дороги, стратегия которой состояла в том, чтобы соединить город с сельскохозяйственным районом, откуда на машинах (а не на самолетах!) можно привозить в город картошку и молоко. Строительство никакое не великое (120 километров), но комсомольское. Условия труднейшие. На одной из дистанций дорожники жили в автобусе. Его поставили на сани и затащили на сопку. Вместо сидений кровати. А там, где помещается касса (автобус без кондуктора), была установлена железная бочка-печь. Погодка — не обхохочешься. Там работают отличные, мужественные ребята. Статьи для них будет мало. Поэтому скажу два слова о нашей киноразведке. Снег однажды так завалил автобус, что мы чуть не прошли мимо него. А кинокамера «Адмира», послушная где-нибудь на юге, там, на снежном ветру, снимать отказалась. Эти два обстоятельства, незначительные сами по себе, я и рискну выдвинуть в качестве нехитрых аллегорий.

Я хочу сказать, что поток серых фильмов, наводняющих экран, объясняется тем, что авторы таких картин проходят мимо жизни, ищут идеи и образы не там, где лежит подлинный объект искусства. И что, даже напав на верный след, они порой избегают достоверности (не смотрится — «Адмира» не снимает), обувают героя или героиню в модные «мокасины», «гвоздики» и тогда выходят туда, куда подлинный герой не пойдет, а в такой обуви там, где живут мои герои, дороги не осилишь.

Я говорю об этом, чтобы напомнить: художник ответствен за действительность и перед действительностью.

И еще одна маленькая история, которая пригодится мне в этой статье. На одном из сибирских заводов состоялась творческая встреча местных художников с рабочими. Известный рационализатор обратился к художнику с вопросом:

— Скажите, вы могли бы нарисовать мое сверло?

— Но зачем же сверло рисовать? Ведь можно сделать чертежи и распространить их.

— Нет,— возразил рабочий,— чертежи — они без души. Вот если бы сделать «портрет» этого сверла, тогда все бы увидели, какое оно замечательное, и внедрение его ускорилось бы.

Это сказал рабочий завода «Сибтяжмаш» В. В. Глущенко.

Конечно, это была шутка. Но шутка с глубоким смыслом. И это позволяет мне подвести вторую черту: ведь слова рабочего свидетельствуют о поразительном доверии человека к искусству, о способности искусства приводить в движение мечты и надежды.

Я начал с этих маленьких и, по-моему, значительных историй, чтоб укрупнить понятия **художественная ответственность**, «**чертеж**» и «**душа**» фильма. Мне кажется, что

в широком смысле эти понятия дают основание говорить о г е р о е. Ведь в герое фокусируется гражданское звучание творчества, и только герой «с душой» дает повод говорить о художественной удаче.

Но дело в том, что и гражданское звучание и герой могут служить объектами ремесленной эксплуатации.

Например, «Королева бензоколонки». В этой картине есть все, что формально отвечает условиям рождения комедийного героя. Легкомысленная девчонка отказалась от поверхностных увлечений и полюбила скромную профессию заправщицы. Уточню, я сразу отказываюсь рассматривать комедию как нравственно облегченный жанр.

Безответственность авторов фильма проявилась, на мой взгляд, в ложной концепции героя. Они утверждают, что увлечение «королевы» — это ерунда, а работа на бензоколонке — подлинное счастье. Кого это может убедить даже в комедийной ситуации? И главное — этой мысли вообще мало для искусства. Авторы хотели еще раз доказать ту истину, что труд действительно необходим для счастья. Но почему в этом фильме истина не подтверждается, а раздражает дидактичностью? Потому что сценарист и режиссер искусственно представили труд заправщицы в выгодном свете, а труд танцовщицы на льду, стюардессы или диктора телевидения — для конфликта! — негласно объявили чем-то менее полезным и достойным. Таков «чертеж» фильма.

И самое страшное — не сама «Королева». Она отживет свой прокатный срок и исчезнет. Страшно, что она положила еще один кирпич на эстетическую стену серости. А эта стена отгораживает неустойчивого во вкусах зрителя от произведений действительно талантливых. Но в чем же тогда секрет жизнеподобия халтуры? В ее способности приспосабливаться.

Когда смотришь такие фильмы, создается впечатление, что их авторы меньше всего думают о реальной, узнаваемой жизни. Такое подозрение возникает не от желания увидеть на экране так называемые «теневые стороны» (хотя и их нельзя прятать), а от желания увидеть нормального достоверного человека, которому свойственны нормальные мысли и переживания.

Помня о высокой ответственности перед зрителем, о пагубности голой схемы, помня о необходимости в фильме «души» (верно истолкованной рабочим с «Сибтяжмаша»), я работаю над своим дипломным сценарием. Мои герои — люди, творящие хлеб. Я хочу рассказать о них, как о людях, согревающих землю. Ведь поговорка «посади оглоблю — телега вырастет» не очень точна. Земля становится теплой потому, что существует труд, любовь, слезы, дети, дружба... всего не перечислишь. Мне хочется за простыми подробностями увидеть сложную душевную жизнь своих героев, так, чтобы зритель проникся глубоким уважением к этим простым и великим людям.

Не знаю, как все это получится. Хочу верить, что не ошибся в выборе концепции героя — ч е л о в е к с о г р е в а е т з е м л ю.

Армен ЗУРАБОВ

Сущность жизни — созидание

Фильм «Девять дней одного года» начинается с кадра: юноша и девушка сидят у пульта и напряженно следят за отклонениями стрелок. Ее рука в его руке. Напряженно гудит огромная машина установки. Гудит время. Гудит кровь... Материя разгоняется до космической скорости. Люди, сидящие у пульта, словно вбирают в себя эту скорость, ее ритмы.

Атомный реактор — котел, в котором вываривается новая эра человечества. Не может человек века атома и реактивных самолетов мыслить и чувствовать так же, как он мыслил и чувствовал в эпоху колымаг и дилижансов. Человечество идет вперед, освобождая себя от пережитков старого, предрассудков, от затраты энергии на механические процессы. Оно хочет только созидать, только творить. Оно пробивается к собственной сущности. С каждым новым веком оно мыслит и чувствует чище, энергичнее, свободнее от всего тормозящего.

Путь от палки к атому проходит по живым страстям тысяч поколений. Прокладывают его одержимые. Вне одержимости, вне самозабвенного устремления к идеалу, который всегда дальше вытянутой руки, нет ни движения, ни жизни, ни искусства.

У В. Шкловского в статье «Реализм у нас и на Западе» упоминается один из неопубликованных набросков Льва Толстого: описывая переход через Альпы, Толстой объясняет, для чего бы он взял с собой мальчика в дорогу — мальчик сосредоточит на себе органическую для человека потребность забо-

ты о слабом и вызовет к жизни беспредельные нравственные и физические силы. Высвобождение человеческих возможностей — в способности человека выйти за пределы своего «я». Матери сильнее всех, потому что они забывают о себе и думают о детях. Прометей силен, потому что он забыл о себе и думает о людях. Этой силой силен и Дмитрий Гусев в «Девяти днях одного года». В этом его сущность. В этом сущность созидательного начала вообще. Гусев не побеждает, не открывает завещанную ему погибшим учителем истину, не достигает цели, ради которой может умереть, но в тот самый момент, когда, смертельно больной, оказывается перед фактом провала своих экспериментов и, переполненная болью за него, плачет Леля, он успокаивает ее: «Опыт не удался, но из ста путей к истине один отпал и осталось девяносто девять». Победы нет. Опыт провалился. Но человек не сдался. Из ста путей к истине он проверил и отбросил один, негодный. И все начинает сначала. Девяносто девять раз все сначала. Девяносто девять раз через муки поисков, через страдания, переступая самую смерть,— к истине, к жизни... Такова сила человеческой одержимости. Такова сила, движущая мир к прогрессу.

Недавно мне пришлось посмотреть известный на Западе итальянский фильм «Грязный мир». Фильм сделан человеком, ожесточившимся на все человечество, переполненным яростной ненавистью и презрением к людям и поэтому рысьими глазами высматривающим в мире все патологическое, гадкое, представляющее человека жалким и беспомощным.

А незадолго до просмотра «Грязного мира» я прочел роман молодого советского писателя (не называю и имени автора — книга скоро будет опубликована, а пока я не могу не поделиться первыми впечатлениями), в котором меня поразила уверенная, спокойная сила героя, органически несущего в себе нетерпимость ко всякой пакости. Герой как бы полемизирует с той частью человечества, которая провозглашает зло извечным и свойственным самой природе человека, а всякого восстающего против него обреченным на гибель или донкихотство. Этот герой не боится поражения. В нем органическая уверенность в преодолимости зла и вера в конечную справедливость мира. Он достоверен в своей человеческой сложности, полон раздумий и вопросов и не согласен на компромиссы. Он одержим верой в победу разума и не боится реализовывать эту веру в действия. Он — живой результат той организации жизни, в которой высшим законом провозглашено все то, что человечество, наученное горьким опытом тысячелетий, привыкло относить к области мечтаний и наивных юношеских утопий.

Из физики известно, что мир несимметричен относительно зарядов. Положительные заряды тяжелее отрицательных. Поэтому мир не распадается. Высочайший нравственный закон, сформулированный великими художниками и мыслителями, созвучен закону физической нерасторжимости мира.

Какой-то ученый доказал зависимость между изменениями на солнце и изменениями в человеческой крови. Леонардо да Винчи находил сходство в завихрениях реки и женского локона.

Мир пронизан единством, потому что мир — ответ солнцу. В мире во всем есть то, что всегда было для нас символом солнца — созидание. И это самое реальное и самое главное и в человеке — пусть крохотной, но высшей частичке мира.

С этой уверенностью в созидательной сущности мира и его конечной справедливости вступает в жизнь герой повести, которую я сейчас пишу.

Ему двадцать пять лет. Он только что кончил институт. Он не хочет лгать, идти на компромиссы, изменять совести. Он хочет следовать здравой логике, во всем оставаться верным себе. Этому его научили книги, хорошее детство, семья и больше всех его первый друг — мать. Мать пережила две революции, две мировые войны, гражданскую войну, тридцать седьмой год, потеряла родных и многих друзей и научила сына верить в справедливость, понимать прекрасное, уважать людей, никого не бояться. Впервые в жизни он надолго уезжает от матери, впервые не может непосредственно делить с ней все, что составляет его жизнь. И он пишет ей письма.

Это письма о тех, с кем он начинает самостоятельную жизнь,— о людях, которым он подчиняется, и о людях, которые подчиняются ему; о путях, которые он с ними прокладывает; птичьих гнездах, горах, железнодорожных полустанках, поездах, небе, стеблях трав — о мире, ставшем впервые для него рабочим местом; о чувстве единства с этим миром; о сложных путях борьбы с противоречиями этого мира в людях и в себе; об устремленности, воплотившейся в стальном, сверкающем под солнцем пути.

Люди, идущие по сверкающим рельсам, все больше связываются друг с другом общим делом. В конечном итоге — это все та же, напоминающая о единстве, объединяющая и очищающая сила созидания, все тот же закон нравственной и материальной нерасторжимости мира. Но если в начале это усвоенное прежде, воспитанное в человеке правило жизни, то в конце — это вывод из пережитого и открытого им самим, это возвращение на уровне первого самостоятельного познания к тому, что казалось арифметически простым и ясным. В то же время это открытие самого себя. У Шиллера есть такое двустишие:

> Хочешь себя изучить — посмотри на людей и дела их,
> Хочешь людей изучить — в сердце себе загляни.

Владимир ГРИГОРЬЕВ

Диалектика характеров

Существует выражение «выбор героя». Пишут: автор нашел своих героев среди рабочих или среди строителей. Для некоторых критиков такие фразы стали общим местом, а между тем смысл их неточен и примитивен.

Автор так же выбирает героя, как герой выбирает автора. Нет настоящего писателя, который бы мыслил: «Напишу-ка я о строителях. Или нет, лучше о летчиках-космонавтах». Действительность часто бывает активнее писателя. Она сталкивает его с людьми, о которых он раньше ничего не знал, властно влюбляет его в этих людей. И судьба писателя решена. Он должен написать об этих людях. Он не может обойти их, чтобы двинуться дальше.

Только не следует понимать этот процесс утилитарно. Мол, раз жизнь столкнула писателя с колхозниками, значит, он обязательно напишет о колхозниках. Речь идет не о профессиональных, не о внешних признаках, а о значительности человеческих судеб, способных увлечь сценариста своей сложностью, глубиной, «интересностью».

Для меня таким героем стал двадцатилетний парень с очень жестокой и необычной судьбой.

Этаким «жлобом», героем городской слободки приехал Виктор на дальневосточную стройку в Солнечный. Приехал в широченных морских клешах, оставшихся от брата. Брат плавал когда-то на катере в Охотском море; нарвался на шальную японскую мину, оставшуюся со времен войны, и оказался единственным человеком, который доплыл до берега. Он пробыл в ледяной воде много часов. И что-то сломалось у него в душе после гибели друзей. Стал он странным, ожесточившимся человеком. Часто без причины бил Виктора, пока тот не научился давать сдачу.

Так и вырос бы Виктор последышем брата, если бы не Солнечный. Я хочу проследить в сценарии, как встреча с новыми людьми, с тайгой, которую надо побеждать, с камнем, из которого вырастают дома, с солнцем, к которому надо долго карабкаться по крутой сопке, чтобы увидеть его,— как все это изменяет характер Виктора.

Трудно да и не нужно рассказывать о сценарии, которого еще нет. Я заговорил о нем лишь для того, чтобы показать, какой герой мне интересен, какой герой может «забрать» меня.

В последнее время очень много говорят о взаимосвязи искусства и науки, имея в виду прежде всего естествознание. Между тем еще ничтожно мало сделано для практического сближения искусства и гуманитарных наук, психологии, философии.

Мы часто повторяем, что мир диалектичен, противоречив в своем единстве и един в борьбе противоречий. Но распространяя это положение на любую частицу мира — на воду и на камень, на цветок и на автомобиль,— мы часто забываем, что человек также развивается по законам диалектики.

Человек думает, мыслит. Это отличает его от робота и от обезьяны. Человек — это не запрограммированные правила хорошего тона, но и не набор животных инстинктов.

Истинное сознание современника, живая мысль сражается с мертвыми догмами, заложенными в нем (запрограммированными, сказал бы кибернетик) самой исторической сложностью эпохи. Духовное начало, коммунистическое сознание борется с животной темнотой и жестокостью. Эта борьба происходит не только в рамках всего общества в целом, между разными людьми, но часто и внутри одного человека. Так в «истории личности» отражаются большие социальные процессы.

Можно отразить солнце в гигантской чаше моря, и лучи, преломляясь, окрасят одну каплю в красный, другую — в желтый, третью — в синий цвет.

Можно отразить солнце в одной капле, и она заиграет всеми цветами радуги.

Одни любят первый способ отражения, другие — второй. Мне ближе второй.

Меня, как правило, не волнует искусство, где герои поверхностно делятся на позитивных и негативных, где каждая капелька отражает определенный цвет. Меня привлекает искусство, где в «капельке» сосредоточено диалектическое многообразие мира.

Возможно, некоторых смутит само слово «капля», и они увидят в этом некое обеднение искусства, отказ от многоплановости, эпичности в кинематографе. Хочется сразу пояснить, что историю одной диалектически многогранной личности я представляю себе не менее эпичной, не менее значительной по охвату социальных явлений, чем полотно с несколькими десятками фигур. Ведь эта личность будет вбирать в себя материал такой исторической сложности, что понятие «камерность» окажется здесь попросту неприложимым.

Масштаб мышления в таком кинематографе измеряется не количеством действующих лиц и широтой охвата событий, а качеством социально-психологического анализа каждого героя и глубиной проникновения в сущность каждого события.

Кроме того, если обратиться к лучшим произведениям эпического искусства, например к «Войне и миру», то здесь мы увидим, что каждое из мно-

жества событий пропущено через внутренний мир героя, увидено его глазами. Так, например, Аустерлиц показан через восприятие Николая Ростова и Андрея Болконского, Бородино и пожар Москвы увидены глазами Пьера Безухова.

Толстой шел к диалектике «Войны и мира» через «Историю одного дня», через «Детство», «Отрочество», «Юность», то есть через историю личности.

Нам надо научиться в кино показывать большие социальные события через внутренний мир героя. И если кинематограф овладеет этим искусством, кто знает, может быть, где-то поблизости откроются новые пути для эпического жанра в кино.

Вот почему меня так привлекает в искусстве «капля», отражающая в себе диалектику мира.

— Но,— могут возразить мне,— не зовете ли вы к объективизму в изображении личности, и как быть в таком случае с положительным героем?

Нет, это не объективизм и не уничтожение понятия «положительный герой». Только не надо упрощать это понятие.

Диалектика человеческой личности — это ведь не застывшее сочетание случайных красок и не лихорадочная мельтешня цвета в трубке калейдоскопа. В ней есть свои закономерности.

Я снова хочу вернуться к тому, что мне кажется главным в изображении человека в советском искусстве. Это духовный процесс, процесс влияния жизни на человека и человека на жизнь. Именно в ходе этого процесса выясняется ценность человеческой личности.

Недавно я смотрел фильм английского режиссера Линдсея Андерсона «Эта спортивная жизнь» — о судьбе одинокого, ожесточенного жизнью молодого человека. Название фильма не должно обманывать. Это вовсе не история спортивной карьеры рэгбиста. Рэгби как такового могло бы в фильме и не быть, но герой остался бы человеком-зверем. Это история исковерканной ч е л о в е ч е с к о й судьбы, история трагической любви.

Меня этот талантливо снятый фильм заинтересовал еще и в связи с внешним сходством с ситуацией сценария, над которым я работаю. И тут и там в центре человек, у которого так или иначе проявляется жестокость характера, возникающая, правда, в каждом случае по разной причине. И тут и там — любовь, осложненная тем, что женщина не принимает многого в герое. Но на этом сходство и кончается. И дело не только в том, что сюжет дальше развивается по-разному. Дело в самом существе жизненной концепции героев.

Герой «Спортивной жизни» живет в постоянном ощущении своей неустроенности, но он не идет дальше этих смутных ощущений. Лишь однажды он серьезно задумывается над своей жизнью, когда в баре рассказывает другу, что женщина, которая его любит, не принимает его таким, каков он есть. Он рассказывает и плачет. И сцена эта производит огромное (отнюдь не сентиментальное) впечатление.

Но эта сцена единственная в своем роде—никакого прозрения не происходит. Герой и дальше продолжает, не задумываясь, совершать одну жестокость за другой, бьет любимую женщину, она умирает, и тогда он изливает свою злость на весь мир: с воплем он давит рукой паука на больничной стене. Бессмысленный крик души вполне логично завершает всю бессмысленную цепь поступков.

Вместо диалектически-сложного характера создается однообразный, угрюмо-туповатый тип.

Талантливый романист Дэвид Стори, талантливый режиссер Линдсей Андерсон, талантливый актер Ричард Харрис объединились, по-моему, для того, чтобы доказать бессмысленную жестокость жизни, невозможность любви, счастья, понимания между людьми. Мне кажется, не стоило тратить ради этого три с половиной тысячи метров пленки.

Герой «Спортивной жизни» начисто лишен духовного процесса. Есть лишь физическое существование во времени. К концу фильма он так и остался зверем, не разбудив в себе ничего человеческого, не научившись думать. Может быть, для художников, задавшихся целью изобразить «сердитого молодого человека», закономерно это неверие в силы человека. Может быть, оно было бы для них даже извинительно, если бы не существовал рядом с Андерсоном режиссер одного с ним поколения, принадлежащий к тому же художественному течению,— Тони Ричардсон, который поставил «Вкус меда». Это фильм с удивительно светлым и добрым взглядом на человека, с удивительной верой, что ничто, никакая жестокость и уродливость жизни не может убить в человеке человеческое.

Когда сравниваешь эти два фильма, лишний раз убеждаешься, что из двух путей: вера или неверие, оптимизм или пессимизм, солнце или пропасть — искусство может выбрать только один путь — веру. Ибо искусство, которое стало бы воспевать неверие, оказалось бы попросту бесчеловечным. Люди живут, потому что верят в жизнь, в счастье. Человечество не могло бы существовать ни секунды, если бы оно потеряло веру в себя.

Само по себе человечное, гуманное искусство вовсе не должно быть добреньким. Оно может быть очень гневным. Оно может рассказывать о вещах страшных, печальных, сложных, о войне, о горе и одиночестве, но при этом оно—если это подлинное искусство — будет звать к преодолению горя и одиночества.

Именно тут, в конечной цели, к которой зовет художник, и выясняется истинная ценность этого художника.

А язык искусства может быть самым разнообразным — исследовательски-спокойным, поэтически-возвышенным.

Художник выражает свою идею через героев. Это, конечно, так. Но прежде надо помнить, что идея выражается всей совокупностью художественных образов.

Нельзя отождествлять идею с каким-либо одним героем, даже главным.

На мой взгляд, герой, полностью олицетворяющий идею автора, являющийся его рупором, не обязателен. Важнее конечная цель, к которой ведет нас автор в своем произведении. Таково мое личное мнение.

Подлинно художественному кинематографу с его уровнем развития художественного мышления становится доступным и с с л е д о в а н и е через драматический конфликт, через движение сюжета самых сложных, тонких черт человеческого характера. Но для того чтобы весь арсенал тончайших художественных средств не использовался вхолостую, художник должен выбирать действительно современные, социально значительные характеры.

Должен выбирать?.. Пожалуй, это даже слишком сильно сказано. Должен просто не проходить мимо того прекрасного, истинно сложного и значительного, что есть в жизни.

Илья АВЕРБАХ

Когда час равен годам

Жизнь любого человека можно представить себе схематически в виде некоего волнообразного графика, где гребни волн будут соответствовать моментам высшего напряжения и проявления душевных качеств, жизненным кульминациям, а участки, приближающиеся к прямой,— повседневности. Строгая диалектическая зависимость связывает воедино эти «сгущения» и «разрежения». Внезапный подвиг, неожиданный для постороннего глаза взрыв того доброго и настоящего, что носит в себе человек, то высочайшее напряжение жизненных и духовных сил, которое требует порой исключительных обстоятельств, обусловлены всем предыдущим течением жизни, по частичкам накоплены в каждом дне, в каждом непримечательном часе.

Существует шиллеровская драматургия, демонстрирующая только «сгущение», только кульминации в жизни героя. Герой, например, прекрасно поступает, но мы хотим знать, почему он сделал это, мы хотим сверить себя с ним не только в обстоятельствах подвига, но и в обычной жизни, где все, казалось бы, живут примерно в одинаковых ситуациях.

Кинематограф — самое внимательное искусство. От объектива не укрывается ничто. Жест человека на экране рассказывает вам о нем столько же, сколько несколько страниц текста. Здесь-то уже все обстоит точно так, как в известном примере с айсбергом, на три четверти скрытым под водой.

Но есть при этом качество, без которого весь анализ «обычной» жизни человека превращается в аморфную, вялую сумму не слишком занимательных наблюдений, становится примером того, что справедливо осуждают как «дедраматизацию». Это качество — идейная, духовная интенсивность жизни современного героя.

Отсутствие духовной интенсивности не может заменить ничто. Без нее жизнь героя становится пустой и невыразительной, а сам он превращается в антипод настоящего героя, в инфантильного человека, не способного ни на труд, ни на любовь, ни на добро. Труд для него — только необходимое занятие, любовь — школьная влюбленность, добро — слезливое сочувствие. Он — нуль.

Как-то при мне два молодых (впрочем, не таких уж молодых — лет по двадцати пяти) поэта читали свои стихи одному признанному поэтическому мэтру. Когда они кончили и уставились на мэтра в ожидании отметок и предсказаний, тот сказал: «Пишете вы неплохо, это факт. Но вот что из вас получится, одному богу известно. Странные вы люди. Раньше про поэтов судили так, как наполеоновский маршал Мюрат про кавалеристов. А он говорил: если кавалериста не убили до двадцати одного года — значит, он плохой кавалерист. Что-то поздно вы теперь созреваете... Вяло как-то...»

Лично у меня до сих пор резко портится настроение, когда я вспоминаю эти слова, хотя в них, несомненно, и есть доля истины. Но доля истины — еще не сама истина. Истина же выглядит иначе. Я не стану приводить всем известные примеры человеческой и гражданской зрелости лучших представи-

телей этого поколения (а их, кстати сказать, большинство — лучших). Вместе с тем научиться умирать в том, что ты делаешь, умирать каждый, может быть, день, потому что только в этой смерти и состоит подлинная жизнь,— дано не каждому. Герою это дано, и поэтому совершенно не обязательно проводить его через исключительные обстоятельства. Из подлинной интенсивности жизни рождается одержимость, одержимость ведет к подвигу. И корни этого лежат в жизни каждодневной.

Закон интенсивности жизни не сформулировать в нескольких словах, да и вряд ли нужны здесь формулы. Но одно из его слагаемых очевидно. Это новое представление о времени. Оно сродни эйнштейновскому. Только соотношение иное. Час интенсивной жизни равен годам всякой другой. Современный герой живет по этому закону. Живет каждую минуту.

И здесь я снова хочу вернуться к кинематографу, хотя бы потому, что интенсивность и насыщенность кинематографического времени больше, чем интенсивность времени любого другого вида искусства, соответствует этому закону. Мера значительности поступка человека, перенесенного на экран, возрастает в огромной степени.

Киновремя, так же как и реальное время, сурово обходится с теми, кто не желает признавать справедливости его законов. Каждый пространственно-временной миг фильма требует максимального раскрытия его возможностей, а возможности эти безграничны. Герой возникает не из небытия. Малейшая неточность в пластическом выражении самых сильных и привлекательных сторон его духа уничтожает и дух и самого героя. Все необыкновенно важно — все подробности жизни, характера. Время, отпущенное автору фильма, крайне ограничено. Абсолютная достоверность, документальность жизни героя, среды, в которой он существует, пейзажа, если хотите,— единственная возможность для того, чтобы зритель не просто поверил герою, но поверил в героя. Только-только проходит в картине «Утренние поезда» фальшивая, павильонная экспозиция с показом электрички, наполненной стандартно хорошенькими и чистенькими мальчиками и девочками явно вгиковского происхождения, как становится ясно — героев здесь нет и не будет. Картина погибла в самом начале, просуществовав в нашем сознании всего-то ничего. Поэтому все дальнейшие соображения авторов остались на уровне школьных рассуждений о добре, зле, морали и всем прочем. С самого начала они не обросли костяком, мясом реальной жизни.

Настоящий герой фильма необычайно достоверен, жизнь его — не просто цепь случайностей, но сгусток энергии. Такой герой не умирает, когда на экране возникает надпись «конец»...

Эрлом АХВЛЕДИАНИ

Из сказки—к нам

Я нашел своего героя в сказке, вернее, вывел его из сказки. Он долго выбирал мир для себя, и я предложил ему наш реальный мир. В друзья предложил ему наших людей, для жилья — наш город; предложил я ему наше солнце и наше небо, наши стремления и наши дела...

Я боялся, что сказочный герой воспримет мой выбор как недостаток моей фантазии. Но нет, напротив. Реальный мир ему показался чудом. Он пришел в восторг.

Во-первых, он увидел здесь все, что мог вообразить, и все, чего не мог представить. Он убедился в том, что все, что могло бы быть, есть, и все, кто должен был бы быть, есть.

Затем он вместе с другими начал приводить то, что есть, в разумную, справедливую систему.

Для чего понадобился автору такой персонаж? Он понадобился ему таким для того, чтобы более непосредственно оценить, прочувствовать все вокруг.

Мой герой был никем, но постепенно стал просто хорошим человеком. Что ж, не всем быть выдающимися героями. Как же найти себя обыкновенному человеку, который не призван быть выдающимся? Разве не такие «незаметные» люди составляют большинство общества?

Мы хотим создать человека нового типа. Мы хотим освободить этого нового человека от предрассудков и зла, от тщеславия и зависти. Мы хотим, чтобы в нем развивались добрые начала.

Знаменитый герой — это воля нашего общества, а обыкновенный человек — нежность нашего общества. Первый — это праздник, а второй — это повседневные заботы и дела наши. Важно то, что

они родные братья и всегда могут поменяться местами.

Обычные дни накапливаются, чтобы вылиться в один особенный день, называемый праздником. Чем может гордиться самый отдаленный от праздника день, в котором зародилось зернышко, взорвавшееся потом праздником и фейерверком? Может быть, скромностью?..

Мы создаем общество, в котором счастливыми должны быть все. Не существует больших и малых героев. Один превозмог величайшие препятствия, и общество справедливо признало его героем. Но другой поборол в себе незаметно от общества зависть и корысть свою, и чем незаметнее для окружающих остались переживания его души, тем выше была степень его чистоты.

У крестьянина-ингилойца есть прекрасный обычай. В свободное время он идет в дремучий лес и прививает диким стеблям ростки фруктовых деревьев. Ростки прививаются, приносят плоды, и заблудившийся в лесу странник шлет благодарность безвестному крестьянину.

Цель моего героя, как и наша общая цель,— взойти на высокую, прекрасную гору. Он не будет первым и не будет последним среди тех, кто восходит. Мой герой, так же как и люди перед ним и за ним, перед восхождением взглянул на вершину, прочувствовал и определил расстояние и путь к ней и двинулся к цели. Иногда он останавливался, чтобы перевести дух, а его спутница отходила в сторону и собирала цветы. То он оглядывался на пройденный путь, то смотрел на небо, а то всматривался в землю. Так шаг за шагом добрался он до вершины. И еще полнее была его радость, когда он вспоминал, как внезапен и страшен был обвал и какой цвет был главным в букете, который собрала его спутница...

Мой герой пришел из сказки, и ему так понравилось все вокруг, что он не захотел снова вернуться назад. Разве только кое-что осталось в нем от сказки.

Автор никак не смог убедить его в нескольких печальных истинах. Например, он до сих пор не верит, что на земле для уничтожения жизни придумали атомную бомбу. Он убежден, что атомной бомбы вообще не существует. Он думает, что все это выдумали, словно предостерегая людей: «Представляете, что было бы, если бы действительно существовала такая штука и ее могли бы применить...» Он думает, что это сказка, только злая...

Инна МАКАРОВА

По крупному счету

Представим себе, что вопрос о подлинном герое времени возник не сейчас, а в первые годы после окончания войны. То было время, когда еще свежи были в памяти и сердце народа раны, нанесенные войной, бессмертные подвиги его отважных сынов и дочерей.

Тогда ответить на этот вопрос было просто. Достаточно было назвать имена Олега Кошевого, Сергея Тюленина, Любы Шевцовой и Ули Громовой, Алексея Маресьева, Александра Матросова и Зои.

Героизм молодогвардейцев и их сверстников проявлялся в необычных обстоятельствах. Смертельная опасность, нависшая над Родиной, явилась жестокой проверкой людей на стойкость, мужество, преданность.

Иные люди проходили эту проверку подолгу, на дорогах от Днепра до Волги и завершали ее в Берлине. Другие сдавали экзамен в один миг — на амбразуре вражеского дзота. И ценой этого мгновения была жизнь. И все лучшее, высокое, самоотверженное, бесстрашное, что до того таилось где-то в глубине души человека, ярким пламенем вспыхивало в этот миг, раскрывая характер героя.

Поэтому, воссоздавая образ такого человека на экране, художник все внимание сосредоточивал на раскрытии тех черт, которые убеждали нас в органичности, правдивости поведения героя, в том, что при сложившихся обстоятельствах этот человек иначе поступить не мог.

Да, то была эпоха войны. Сейчас, конечно, иное дело. Но ведь и мирное время вовсе не исключает героизма. Правда, он не так ярок, как героизм военных лет, но не менее глу-

бок и пленителен. Это героизм миллионов тружеников, которые живут и трудятся, не думая о том, что они — герои.

На любом заводе, в шахте и на поле, за столом ученого и на кафедре института мы видим людей, которые изо дня в день делают свое порой незаметное, но нужное дело. Эти люди работают, занимаются общественной деятельностью, воспитывают детей, ходят в кино, увлекаются спортом, влюбляются, женятся и ссорятся... Условия жизни у них не всегда легки, и радость приходит к ним не слишком часто. Люди эти совершают ошибки, есть у них и недостатки и даже пороки.

С первого взгляда порой кажется, что ничего героического нет ни в них самих, ни в их жизни. И что подлинных героев времени надо искать где-то в другом месте.

Но если посмотреть внимательно, вдуматься, мы увидим, что они здесь, рядом с нами, среди всех этих как будто обыкновенных людей, с их повседневной, будничной жизнью. Это активные, страстные, не терпящие равнодушия и рутины люди с широким кругозором и интересами. Они умеют сильно и глубоко чувствовать, интересно мыслить. Это яркие, целеустремленные натуры, с чувством высокой гражданственности и большой ответственности не только за свое непосредственное дело, за свой цех или завод, колхоз, а за всю страну.

Они активны, деятельны, они вдохновенно трудятся, творят и в этом творческом труде находят высокое удовлетворение.

Они первыми едут на целину, строят в тайге электростанции, покоряют Сибирь, поворачивают вспять реки.

И вот эти люди и есть, по словам В. И. Ленина, воплощение «самого длительного, самого упорного, самого трудного героизма массовой и б у д н и ч н о й работы».

Мне думается, что вот этот-то герой — подлинный герой нашего времени — и должен занять свое достойное место на наших экранах.

У нас в последнее время часто говорят, что, показывая современного героя, главное — раскрыть его психологию и душевный мир. Против этого трудно да и не стоит возражать.

Мне кажется, однако, что рассматривать и оценивать душевный мир и психологию героя отдельно от его действий было бы неверным. По-моему, одним из главных и основных свойств героя современности является цельность его натуры, цельность характера, неразрывное единство мысли, слова и действия.

Человек не должен заниматься самоанализом и самокопанием ради выяснения своих отрицательных и положительных качеств. Если он и размышляет над своим характером, то с целью совершенствования его, с тем чтобы понять, как лучше и правильнее поступить в тех или иных обстоятельствах.

Каждый день в жизни, в литературе и на экране мы встречаемся с людьми сложными, с людьми крупных характеров, ясных мыслей, больших замыслов и стремлений.

Это не та сложность, что по словам Горького, есть «печальный и уродливый результат крайней раздробленности души бытовыми условиями мещанского общества, непрерывной, мелочной борьбой за выгодное и спокойное место в жизни.

Эта сложность характеров советских людей проистекает, по-моему, из самого существа нашей действительности — величия масштабов и многообразия ее дел. Наш человек не замыкается в свой узкий мирок — он активный, деятельный строитель жизни, и сложность, «крупность» его состоит в том, что круг его интересов широк и многогранен, мысли и заботы его — это мысли и заботы не о себе, а обо всем, чем живет и дышит страна, народ.

Но этот человек, живущий и мыслящий «по крупному счету», вовсе не лишен качеств, свойственных всем людям. Нет, он так же, как и они, ошибается, страдает, радуется, и ничто человеческое ему не чуждо. Он обыкновенный человек, но он — личность в лучшем понимании этого слова.

Вот таким я представляю себе нашего героя-современника и, естественно, как и многие из артистов и актрис, мечтаю сыграть его в кино. Я надеюсь, что моя самая любимая, самая лучшая роль еще впереди...

Мне хочется создать на экране образ моей современницы, женщины — труженицы, матери, гражданки, человека, обладающего душой богатой и нежной, сердцем добрым и умным.

Но, увы, пока такой образ мне еще не встречался. А как тоскуют актеры о настоящих людях, как надоели им (а зрителю, наверно, и того больше) ходячие схемы, у которых ни в душе, ни за душой ничего нет.

Но ведь от актера очень часто не зависят ни характер героя, ни положительные, ни

отрицательные его качества. Они заранее даны ему автором сценария.

Это, однако, не значит, что, исполняя роль, актер отказывается от своей творческой индивидуальности, от своего собственного мировоззрения, от своей собственной житейской и общественной позиции.

Режиссеры часто даже не подозревают о существовании в сознании и представлении исполнителя своего, личного образа героя. Они порой заставляют нас видеть жизнь, людей не с позиций актера, а с их, режиссерских позиций.

Но еще бóльшая беда, по моему мнению, состоит в том, что режиссеры очень расточительно, не по-хозяйски относятся к нам, актерам.

К сожалению, у нас в кино все еще господствуют «типажные» принципы отбора актеров. (Под словом «типаж» я имею в виду не только внешние данные актера, как было в немом кино, но и общий облик его характера и душевного склада.)

Между типажем и амплуа, в том смысле этого слова, в каком оно существовало до возникновения Московского Художественного театра, гораздо больше общего, чем принято думать.

Благодаря «типажному» сходству актера с персонажем, которого он играет в нескольких картинах, за ним закрепляется какая-то сумма свойств характера и внешности, они-то и становятся постоянным амплуа актера.

Режиссер, подбирая актеров, почти всегда мысленно прикидывает, на какую из уже сыгранных и воплощенных на экране ролей похож тот образ, для изображения которого ему нужно пригласить актера. Вот и получается, что амплуа становится судьбой актера, его горем и несчастьем.

А этот принцип был категорически отвергнут в творческой практике К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко.

Вспомните, какие разные, подчас диаметрально противоположные роли играл покойный И. М. Москвин. А замечательная актриса МХАТ А. К. Тарасова! Она исполняла роли Анны Карениной, Маши в «Трех сестрах», Катерины в «Грозе», Татьяны во «Врагах», Тугиной в «Последней жертве», Екатерины Топилиной в «Сердце не прощает».

Кому из актеров и актрис кинематографа выпало на долю счастье сыграть такие непохожие роли?

Мне могут возразить, что Москвин и Тарасова — актеры необычайной одаренности и многогранности, и естественно, что они сыграли такие разные роли.

На это я могу ответить, что, во-первых, Станиславский всегда в распределении ролей придерживался одних и тех же принципов и в отношении главных, и в отношении второстепенных актеров театра. И, вовторых, что одаренность актера раскрывается и крепнет в процессе овладения самыми разными ролями. Не попробовав актера во многих разных ролях, невозможно говорить о масштабах и силе его дарования.

А наши режиссеры, закрепив за актером одну роль, один образ, начинают утверждать, что дарование этого актера в высшей степени узко и ограниченно.

В результате у режиссеров появляется стремление снимать все новых и новых актеров. А возможности «старых» актеров не использованы, даже не узнаны и не определены по-настоящему, и они перестают сниматься потому лишь, что исчерпано «амплуа».

Это несправедливо, неправильно и наносит ущерб не только актерам, но и искусству кино в целом.

Надо наконец научиться нерасточительно, бережно относиться к актерам. И, поверьте, образ нашего современника на экране засверкает новыми гранями.



Н. ИГНАТЬЕВА

Быть человеком

Одно из драгоценных чувств, пробуждаемых произведением искусства,—узнавание жизни, как бы новая встреча с ней, дорогая и множеством знакомых подробностей, и открытием чего-то значительного, важного, до сих пор, быть может, не ощущавшегося с такой ясностью.

Писатель Юрий Нагибин в своем рассказе «Ранней весной» описал события подлинные, восстановил историю, очевидцем и участником которой был он сам, когда весной сорок третьего года, будучи военным корреспондентом, проделал длинный путь по стране в вагоне медленно продвигавшегося эшелона. Сюжет этого рассказа лег в основу фильма «Самый медленный поезд»*. Но картина, поставленная на Свердловской киностудии, «забирает» зрителя, делает волнующим происходящее на экране не только потому, что автор использовал не вымышленные, а реальные факты. Подчас и действительное выглядит надуманным и неправдоподобным, если к нему прикасаются руки ремесленника, не способного выйти за рамки трафаретной схемы и штампованных представлений о жизни. Рассказчик тонкий и лиричный, глубоко проникающий в существо и психологию своих героев, Нагибин неожиданно встретился с режиссерами, в работе которых проявились и зоркость художественного взгляда, и умение с живой наблюдательностью раскрыть человеческий характер, и мягкий, ненавязчивый юмор. Почему неожиданно? Да потому, что В. Краснопольский и В. Усков, выпускники ВГИКа, дебютировали в художественной кинематографии. И скажем сразу — дебютировали удачно. В картине молодых режиссеров, отнюдь не рассчитанной на внешний эффект, поставленной в манере сдержанной и, если можно так выразиться, скромной, есть то, что всегда отличало и отличает наш кинематограф в его лучших произведениях: интонация любовного и даже чуть горделивого отношения к советскому человеку. Ясно ощущаешь создатели фильма хотят, чтобы в зрительный зал перекинулась волна сочувствия и уважения к героям, чтобы знакомство с ними не оказалось мимолетным, а оставило след в душе.

Правда, в прологе и эпилоге картины авторы уж слишком прямолинейно, декларативно выражают это свое намерение. Здесь мы встречаемся с корреспондентом, который учит уму-разуму молоденькую, миловидную и, очевидно, эгоистичную девушку. Девушка не видит в этих краях никакой романтики, ничего особенного — «как и кругом — новостройка» — и не понимает, почему мать настояла, чтобы ее дочь начинала свой трудовой путь именно в этих местах. Корреспондент своим рассказом (он и составляет содержание фильма) возвращает девушку лет на двадцать назад и заставляет тем самым молодую героиню в эпилоге продемонстрировать наглядное воздействие выслушанной истории.

Зачем понадобилось авторам такое нравоучительное обрамление картины? Ведь фильм с а м, без всякой подсказки со стороны подводит к мысли о чудесной силе человеческой дружбы и солидарности, о душевной красоте советских людей, о том, что надо всегда держать перед собой подобный пример благородства, человечности и взаимопомощи. Гражданский настрой картины — во всем комплексе чувств, эмоций, отношений, поступков героев. И только разочаровывает такое недоверие к зрителю, которому спешат преподнести мораль в чистом виде.

Это тем более обидно, что в остальном фильм лишен всякого морализующего тона, идет свободный, неторопливый, как ход эшелона, кинорассказ, где над зрителем властвует жизнь, увиденная художниками в тех или иных образах, где действия героев—

* Сценарий Ю. Нагибина. Постановщики В. Краснопольский и В. Усков. Оператор Г. Черешко. Художник В. Расторгуев. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператоры Б. Глеков и Я. Харон. Редактор Л. Козлова. Свердловская киностудия, 1963.



«Самый медленный поезд». Л. Шагалова — Актриса

предмет внимательного анализа, и авторского и зрительского одновременно.

... Вагон с типографией дивизионной газеты после долгих уговоров наконец прицеплен к эшелону. Его единственный обитатель — военный корреспондент Сергеев, считая, очевидно, это самым надежным запором, пишет на двери мелом: «мины». Но устрашающая надпись действия не возымела: возвратившись, корреспондент обнаруживает в вагоне пассажиров. А по мере того как двигается вперед поезд, число их увеличивается. И вот нам предстоит познакомиться в пути с Ниной Ивановной, Папой Колей и Девочкой, Кондукторшей и Тетей Пашей, Актрисой и Человеком, который все потерял, с Партработниками и Стариком. С некоторыми из них мы проведем всю дорогу, другие не доедут до конца, но каждый из героев обнаружит свой характер, позволит угадать его судьбу.

Сценарий Ю. Нагибина дал, пожалуй, всем занятым в фильме актерам, за исключением П. Кадочникова (образ корреспондента Сергеева статичен, одолинеен и внутренне пуст), интересные роли. А режиссеры, точно подобравшие исполнителей, помогли им создать живые, достоверные характеры. Уже первый фильм позволяет с уверенностью сказать: молодые постановщики умеют работать с актером, требуют от каждого исполнителя досконального постижения существа своего героя и простоты выражения его чувств и вместе с тем добиваются крепкого, слаженного актерского ансамбля. Причем в данном случае достигнуть этого единства было не так просто: в фильме рядом с такими опытными киноактерами, как Павел Кадочников, Зинаида Кириенко, Иван Рыжов, Людмила Шагалова, были совсем новички в кинематографе — выпускник Киевского театрального института Анатолий Барчук, артисты оперетты Алла Суркова и Александр Матковский. И тем не менее стилистического разнобоя в картине не чувствуешь, в ней почти не замечаешь элементов актерской «игры» — не киноперсонажи, а «всамделишные» люди населяют вагон, где образовалась дружная семья чутких друг к другу пассажиров.

Конечно же, мы встречали вот такую тетю Пашу— добрую, радушную, хлопотливую, которая печется о других, забывая свои невзгоды. И даже если не было бы в фильме упоминания о том, что тетя Паша всю оборону города жила в землянке под самым обстрелом, чтобы поить солдат козьим молоком, мы знали бы: эта женщина наверняка вселила тепло во многие сердца самоотверженной заботой и участием. Актриса Валентина Владимирова в своих работах всегда радует не только сочностью, колоритностью образов; она умеет раскрывать черты русского национального характера, подчеркивая душевность, расположенность к людям русского человека. Такова и ее тетя Паша.

Актриса. Кондукторша. Автор не обозначает в титрах их имен, но это не значит, что он отнимает у этих персонажей своеобразие характера, оставляя только принадлежность к профессии. Да, героиня Людмилы Шагаловой — актриса. Маленькая, с весьма скромными способностями, но актриса! И девушка, которую играет Алла Суркова,— заправская кондукторша. (Помните: «Гражданочка, а тут местов свободных нет».) Однако этим не исчерпываются роли,— драматургический материал, предоставленный исполнительницам, открывает интересные возможности для творчества.

Актеру нужна хорошая роль. Только тогда с него и спросится. Из схемы, как бы ни был одарен исполнитель, чуда не сотворишь. Вот почему последние работы Л. Шагаловой не приносили удовлетворения — ей приходилось играть в общем-то бесцветные роли. А Актриса получилась! На первый взгляд как будто бы чисто комедийный образ: в короткой, узкой юбчонке, высоких резиновых ботах, потрепанной беличьей шубке, взлохмаченная, с тяжелым аккордеоном, она производит комичное впечатление, вызывает улыбку. Есть в ней некоторая эксцентричность, ирония, юмор... Но вот за этим самокритично-ироническим отношением к себе начинаешь чувствовать драматические нотки, затаенную боль, что не выпало на ее долю большого таланта, личную неустроенность... И открывается человек в своих радостях и печалях, со своей грустью и все-таки жизнелюбием, которое побеждает и которое делает таким обаятельным характер, созданный Людмилой Шагаловой.

Людям, собравшимся в вагоне поезда, война принесла много горя. У Нины Ивановны война отняла мужа, и кажется, не жди она ребенка,— у этой хрупкой, почти восковой, целиком ушедшей в свое горе женщины, которую З. Кириенко играет с большим тактом, не хватило бы сил пережить страшную беду. У Девочки — дочери блокадного Ленинграда — война отняла детство, у Кондукторши — юность. Молодого солдата (в этой роли удачно дебютировал А. Барчук, воплотивший мягкий и лиричный образ) война сделала инвалидом.

Раны войны — не только в конкретных человеческих судьбах. Окружающая обстановка — разрушенный город, разбитые станции, убогий железнодорожный базар с горсткой луковиц, кусочками пиленого сахара, вареными картофелинами и горбушкой чёрствого хлеба — все это живо восстанавливает в памяти тяготы тех лет. (Поразительная достоверность этих сцен заставляет вспомнить о том, что В. Краснопольский и В. Усков до сих пор пробовали свои силы в кинодокументалистике — отсюда, очевидно, такая точность ви́дения, внимание к детали.) Но не пессимизм, не отчаяние от свалившегося на страну жестокого бедствия характеризует атмосферу фильма. Надежда, вера, ощущение неизбежности победы — вот тональность картины «Самый медленный поезд».

Прошедшие через трудные испытания, через огонь войны, герои фильма не ожесточились, не утратили главного — человечности. Их чувства и помыслы остались чистыми, незамутненными, их сердца не закрылись для любви.

Как естественное выражение этих чувств — сцена, когда обитатели вагона садятся за один стол, складывая в общий котел свои съестные припасы. Это начало тех тесных товарищеских взаимоотношений, которые устанавливаются среди пассажиров и которые становятся законом их путевой жизни.

Вот почему непримирим конфликт дружного, сплотившегося коллектива со Стариком-мешочником, также оказавшимся в этом вагоне. Причем это не просто столкновение людей добрых, бескорыстных с человеком жадным и злым. А столкновение разных мировоззрений, разной психологии.

Старик, демонстративно в одиночку жрущий свое сало, презрительно относящийся к тем, кто «до штанишек проелся», чужд, враждебен обществу, сохранившему свое духовное здоровье и в тяжелейших условиях войны. Недаром так беспощаден к своему герою артист И. Рыжов.

Мы много говорим и пишем о том, как необходимы, как важны в искусстве яркие, полноценные образы положительных героев. Некоторые даже пытаются создать некий эталон такого героя и утвердить его незыблемые черты. В фильме «Самый медленный поезд» почти все действующие лица — положительные. Каждый из них — пример патриотизма, гуманности и мужества. И все они — абсолютно разные люди, никак не подходящие под стандартный образец сконструированного кинематографического героя. Наверное, этим — своей «непохожестью», индивидуальностью — они и завоевывают зрительские сердца.

...Весна сорок третьего года. Для одних и до сих пор живы события тех дней. Для других они существуют лишь в книгах и рассказах очевидцев. Фильм «Самый медленный поезд» восстановит происходившее в ту пору и расскажет о том, о чем постоянно надо помнить, чтобы быть Человеком.



«Самый медленный поезд». На втором плане: З. Кириенко — Нина Ивановна

«Самый медленный поезд». В. Владимирова — тетя Паша, Марина Букова — Девочка



Л. АННИНСКИЙ

Глоток воды к сухарю

Фильм «Это случилось в милиции»* поставлен по рассказу, вернее, по сценарию И. Меттера «Сухарь».

Так вот, я — про сухарь доподлинный, закаменевший, ломающий зубы и дерущий горло, для того специально изготовленный, чтобы перебиться человеку, когда не будет хлеба. А в фильме — сухарь метафорический, каким в просторечии клеймят бюрократа, педанта, чернильную душу.

В фильме это становится ясно в первую же секунду, когда титры начинает отщелкивать символическая закадровая пишущая машинка.

Потом подполковник милиции, отдав нужные распоряжения майору милиции, свойски говорит ему:

— Слушай, Николай Васильевич... погладь ты, пожалуйста, костюм...

Мы вглядываемся в помятые отвороты сазоновского пиджака, в печальное немолодое лицо майора и сразу все угадываем: метафора будет перевернута, вот этот-то и есть «сухарь», но как раз он, Сазонов, сдержанный, пунктуальный, не стыдящийся вытертых локтей и канцелярских оборотов, и окажется в конце концов самым добрым, самым душевным, самым стоящим из всех...

Теперь, если вы читали какие-нибудь рассказы И. Меттера о милиции, вы можете предсказать все. У Меттера милиция — не клуб пинкертонов, а кусочек обыкновенной жизни, и суть у него всегда не в детективном действии, а в той человечьей доброй натуре, которая открывается в его героях. По этому принципу строится и фильм «Это случилось в милиции». Детективное действие идет вяло, с остановками. У Сазонова — письмо какого-то молоденького солдатика, который никак не может разыскать потерянного в войну отца. Еще одна трагедия военных лет. Где искать? Когда-то спасли трехлетнего мальчонку из блокады,— ничего не помнит. Пишет Сазонов запросы, ходит по домоуправлениям, наводит справки. Ищет. И, следуя за ним, мы следим не столько за его поисками, сколько за самим его характером, понимая, что дело не столько в том, найдет или не найдет Сазонов, сколько в том, к а к он ищет и к а к сам раскрывается в этой работе.

Раскрывают нам его авторы фильма тщательно и последовательно. Пиджачок-де мятый, зато душа свежая. Детишек любит. Видите, вон соседский мальчик к нему бежит... А что не златоуст Сазонов, что молчалив и педантичен,— в том ли дело! Главное — человек... Так или приблизительно так развивается мысль фильма: традиционные бюрократические аксессуары получают здесь роль доказательств от противного, и чем дубовее косноязычит бедный Сазонов, чем смешнее все эти его канцеляризмы: «Надлежит...», «Убедительно прошу...», «Одна тыща девятьсот...» — тем должно быть это трогательнее, и наоборот, чем ретивее разглагольствует антипод Сазонова — ловкий капитан Серебровский, тем яснее зрителю, что сей развязный молодой губошлеп и есть, по мысли авторов, самый злейший, потаенный бюрократ и конченный сухарь. Строя фильм по этой типажной схеме, авторы вводят в картину фигуру, которой не было в рассказе: под Сазонова подкапывается не только Серебровский, но и его двойник из отдела кадров, у которого черты Серебровского доведены до полной ясности: молодой, словоохотливый бюрократ-кадровик, веселенький кадровик, этакий говорун-кадровик.

Вообще говоря, можно и так. Можно показать бюрократа в традиционном облике старого хрыча, а можно представить бюрократа в виде молодого губошлепа. Отчего же нельзя? Можно пожалеть Акакия Акакиевича (это губошлеп так за глаза называет Сазонова). Можно. А можно в каком-нибудь теперешнем Ноздреве разглядеть бодрого начальника. Или в Манилове — вдумчивого и чуткого профорга. Типажную схему можно взять любую. Это неверно, что схема — это когда выкрикивают лозунги с экрана. Схему можно шептать на ухо доверительно. Все можно.

Не в том слабость фильма, что выбрали «не тот» типажный вариант, а в том, что наперед рассчитано тут все донельзя, что ведут тебя по заранее до конца размеченному коридору, в том — что схема!

Я говорю в данном случае не о той или иной неудавшейся роли, не о работе оператора или художника, не о частностях постановки, а об общем ее стиле — о режиссерской концепции темы.

Один великий писатель сказал: как часто мощному уму недостает до гения дара нечаянности!

Сдвигая центр тяжести фильма с детективной истории на ту психологическую правду характеров, которая открывается исподволь, авторы фильма невольно делают ставку на «нечаянность».

А нечаянности нет.

---

* Сценарий И. Меттера. Режиссер В. Азаров. Оператор М. Дятлов. Художник И. Шретер. Композитор А. Флярковский. Звукооператор С. Литвинов. Редактор И. Цизин. «Мосфильм», 1963.

Майор Сазонов стучится в чужие двери. Он знакомится с людьми, чтобы тотчас распрощаться с ними навсегда. Он застает людей, как они есть, врасплох, подобно лесажевскому бесу, срывавшему крыши Парижа.

Крыши сорваны; что же под ними? Жизнь? Нет! Все тот же тщательно выверенный интерьер, в котором актеры тщательно разыгрывают сцены. Мы слышим подстроенный «шум толпы», различая реплики, хорошо согласованные с темой сцены. Мы видим продуманно скромные декорации, продуманно старомодные буфеты, продуманно простые половички, которые тщательно вычищены перед началом съемки. Мы видим актеров, которые более или менее умело отыгрывают свои типажные задания: эгоистическая мещанка-мамаша, балбес-сыночек, разгневанный профессор-папа... Актеры в данном случае ни при чем. Они лишь вписывают свои роли в заданный стиль картины.

Можно, разумеется, ставить целиком условный (хоть фантастический) фильм — только уж пусть условность определяет тогда все в фильме, только уж не убеждайте себя и нас, что вы улавливаете правду, только уж не намекайте на подлинность!

А тут все — намек на подлинность, а подлинности нет. Есть добротный профессионализм, есть умение и старательность. Не хватает главного.

Не хватает чуда нечаянности.

Фильм ослаблен в самом замысле своем, в самом задании. По замыслу добрый герой, облаченный в шинель гоголевского Башмачкина и противостоящий холодному карьеристу Серебровскому, находит в добром человечьем мире Зубарева-старшего, отца Зубарева-младшего. Находит, потому что человек ищет среди людей, и люди помогают ему. Но добрый-то этот мир, тщательно и профессионально отснятый, состоит в фильме не из людей, а из тех же колесиков, настроенных на этот раз на «доброту», автоматически прокручивающихся, когда Сазонов пробегает по ним в своих поисках. Сазонов ищет не среди людей, он ищет внутри искусственно организованного экранного мира.

Трудно в этом окружении приходится актеру В. Санаеву, чья игра — естественная, мягкая, умная — противоречит рациональной условности того, что происходит на экране. Самой своей игрой Санаев невольно протестует против схемы, которой ограничивает его режиссер.

Круг сделанности ломается в фильме неожиданно. Ломается в одной из самых сделанных сцен, когда традиционные туманные разводы на экране сигналят нам, что сейчас начнутся «воспоминания» и мы готовимся просмотреть иллюстрацию к временам войны... Да, это иллюстрация, иллюстрация точная и тщательная, сделанная безусловно теми, кто сам видел в те страшные годы такие вот голые стены детдомовского приемника где-нибудь на Ярославщине. И не только видел, но пережил. Это бьет в самую душу: огромная, пустая комната, и посередине — словно старичок, маленький, закутанный в какие-то платки, качающийся на высохших ножках, ребенок, забывший свое имя и свой ленинградский адрес, и сколько лет ему, и кто он. Его ставят на весы прямо в этих лохмотьях, в этих тяжелых чужих валенках, словно страшась узнать, сколько же вправду весит это прозрачное, осиротевшее, измученное существо... Может быть, это чисто личное: наверное, тридцатилетние не могут



«Это случилось в милиции». В. Санаев — Сазонов

«Это случилось в милиции». В. Невинный — Серебровский, В. Санаев — Сазонов



спокойно смотреть на картины блокады и эвакуации, как шестидесятилетние не могут спокойно слушать «Варшавянку». Может быть, нынешним десятиклассникам ничего такого не скажет эта сцена — они войны не застали, но для меня в эту секунду весь фильм стал другим. Так бывает: вдруг увидишь что-то... плакат военных лет в «Доме, в котором мы живем»... копающих картошку детей во «Вступлении» — и словно сама история обдаст тебя жаром правды, и смотришь иначе, словно что-то подлинное открылось за аккуратным кинодействием: ходит добрый Сазонов, язвит злой Серебровский, все вроде бы по-прежнему, а ты уже ждешь чуда.

И чудо происходит.

Оно происходит в той сцене, когда в кабинете Сазонова встречаются наконец сын с отцом, и долгие труды и поиски увенчиваются наконец этой встречей двоих, уже изверившихся найти друг друга. Сюжетное столкновение Сазонова с его бойкими оппонентами меж тем продолжается: машинистки и секретарши, изводившие его насмешками, теперь сбегаются глазеть на представление, и когда Сазонов робко пробует выставить их за дверь, они оскорбленно шипят ему, что он сухарь и бюрократ. То, что происходит в кабинете, происходит как бы в ином измерении: сын застывает на пороге, ища глазами отца, боясь угадать его... Конечно, это прежде всего великолепно сыграно актерами. Конечно, это нужно было найти — мучительно заготовленный, неловкий этот жест: «Здравствуйте, папа...», мгновенно вспотевшая протянутая рука, одеревеневший голос солдатика и взгляд отца, горестный и счастливый, и забытое, сорвавшееся хрипло с губ «Ваня...» Но прекрасно сыгранный В. Муравьевым и С. Никоненко этот актерский момент оказывается в центре исполненной глубокого смысла к и н е м а т о г р а ф и ч е с к о й сцены. В ту секунду, когда эти двое, еще не верящие глазам своим, идут навстречу друг другу, — первый раз лязгает своим затвором крадущийся за ними репортер газеты. Вспыхивают блицы. Серебровский готов лопнуть от покровительственной важности. Втершиеся в комнату машинистки и секретарши млеют в экстазе человеколюбия, поедая глазами эту сцену. Весь сделанный, выдуманный, отрепетированный мир смыкается кольцом и жадно наблюдает, а в центре кольца — двое. Камера отъезжает, представляя нашему взору картину совершенно парадоксальную, как если бы вклеили в фильм рабочий момент съемки с объектом-жианью и фигурами снимающих. И казалось бы, по логике нравоучительного действия фильма, эти двое, забранные в кощунственное кольцо любопытства, должны смутиться, смешаться и благородным, так сказать, смущением разоблачить в глазах зрителя эту притворную и бестактную толпу...

Нет!

Чудо происходит: они этого не делают. Они стоят, отец и сын, в кольце выдуманных эмоций и — н е в и д я т его! Как передать словами тот значительный, неведомый в повести и чисто кинематографический эффект, который возникает оттого, что здесь, переплетаясь, идут на экране как бы две жизни: одна — механическая, неистинная, и эта, другая — настолько далекая от притворства, что ей не приходит в голову унижаться до борьбы с первой. В эту секунду вся тщательно выстроенная типажно-нравоучительная конструкция фильма оказывается враз опрокинутой, и проламывается наконец этот выверенный, сковавший все, начищенный задник, и, выбившись из декоративной схемы рассказа о «добром милиционере», эти двое — отец и сын — подают друг другу руки, словно из тех далеких, подлинных, кровью скрепленных лет, когда они потеряли друг друга.

И еще один герой не участвует в хороводе любопытных, впившихся в эту сцену.

Сам Сазонов.

Он стоит в стороне, спокойно наблюдая, как жадно и торопливо беседует с газетчиками Серебровский. Он, Сазонов, нашел отца сыну, но не унижается до того, чтобы восстанавливать «справедливость». Так он окончательно выламывается из этого мышиного круга, и тогда весь облик героя, точно вычерченный В. Санаевым, наполняется подлинно человеческим содержанием, а фильм достигает той глубины, которой отмечена его литературная основа, рассказ И. Меттера.

А потом? Потом картина кончается вполне в духе рассказов о доброй милиции. Начальство жмет Сазонову руку. Все признают его заслуги. Граждане улыбаются Сазонову на улицах. В своей мужественной синей шинели Сазонов глубокомысленно прохаживается по залитой щедрым солнцем улице вверенного ему района. Он доволен.

Мы тоже. Но не этим благодетельным финалом. Бог с ним: чего не простишь авторам после той, главной сцены. И какой закаменевший сухарь не покажется тебе хлебом насущным, если получишь ты к сухарю спасительный глоток воды — живой воды искусства.



Владимир БЕЛЯЕВ

Опасность, вызванная трусостью

Меня глубоко задели раздумья Михаила Блеймана, озаглавленные значительным словом «Опасно!»*, еще и потому, что немало мыслей и положений, образующих его выступление, нам пришлось пережить и перечувствовать во время совместной работы над сценарием для фильма «Тревожная молодость». Это был первый самостоятельный фильм сейчас известных, а тогда еще молодых режиссеров А. Алова и В. Наумова, и они тоже все время принимали живое участие в рождении сценария. Как известно, фильм «Тревожная молодость» давно уже сошел с широкого экрана, нет-нет да покажут его во время детских каникул или по телевидению, но все равно для меня он очень дорог и как большой опыт коллективной работы с бывалым квалифицированным сценаристом и теоретиком кино, и с молодыми, горячими режиссерами, которые очень много пользы принесли мне, как сценаристу.

И вот сейчас как воспоминание о начале нашей работы лежит на столе напечатанный петитом на Киевской студии в 1954 году сценарий «Тревожной молодости» общим объемом 130 страниц, а рядом — трилогия «Старая крепость», по мотивам которой поставлен фильм. В книге этой, которая писалась в общей сложности пятнадцать лет, 726 страниц.

Когда Киевская студия сочувственно отнеслась к замыслу экранизировать трилогию и поручила нам с М. Блейманом эту работу, уже на первых этапах ее стало ясно, сколько трудностей возникнет перед нами. Сознаюсь, сперва мы хотели схитрить, и я, как хозяин книги, отправился в Министерство культуры СССР с малооригинальной просьбой разрешить нам сделать две серии. Руководители министерства оказались непреклонными, и в ответ мы услышали: «Одна серия и ни одного метра больше!» Думаю, что если бы даже министерство пошло на уступки и согласилось с нашей просьбой, трудности остались бы. Ведь если в первой повести трилогии действуют дети, то в последней ее части они становятся уже самостоятельными рабочими. Как же показать средствами кино их физический и внутренний рост на таком большом отрезке времени? Как заменить свободное, прозаическое повествование, в котором автор не связан фактором времени, лаконичным, быстрым кинематографическим действием? Как передать романтику тех первых, незабываемых лет становления Советской власти в пограничном городке на юго-западе Украины?

Для меня сразу стало ясно, что надо пойти на большие жертвы и, прежде чем начинать писать сценарий, последовать известному роденовскому совету об отсекании лишнего. Короче говоря, надо отобрать в фабуле трилогии только самое главное, наиболее выразительное, что будет легче всего перевести на язык кино, и скрепя сердце пожертвовать не только второстепенными, но даже и выигрышными ситуациями, которые попросту не влезли бы в сценарий.

Никогда не забуду, как были удивлены мой соавтор и режиссеры, когда я сам предложил не принимать во внимание вовсе вторую часть трилогии — повесть «Дом с привидениями». А ведь в ней была очень выгодная кинематографическая фактура — здание бывшего монастыря, занятое под совпартшколу,

* «Искусство кино», 1963, № 10.

по которому, стараясь напугать курсантов и юных героев, бродит «привидение» — белая монахиня. Была в повести и поездка героя в пограничный совхоз над Днестром, столкновение с бандой, идущей из-за кордона, и первые трудовые успехи героя, и конфликт в комсомольской ячейке с чужаком и приспособленцем Григоренко. Все это было выстрадано и продумано годами, было очень дорого мне, и тем не менее я вынужден был от всего этого начисто отказаться. И здесь произошло невиданное в такой ситуации явление, когда кинематографисты отговаривают прозаика, чтобы он с подозрительной поспешностью не отказывался от написанного им же самим. Но мне было ясно, что без этой и других жертв сценарий нам не выковать. В лучшем случае это получится монтаж аттракционов, удар растопыренными пальцами, тогда как легче всего достигаешь цели, нанося, если это нужно, удар кулаком.

«Дом с привидениями» списали со счетов. Для экспозиции осталась повесть «Старая крепость» о детстве героев и для основного действия — повесть «Город у моря». Были внесены значительные изменения в экспозицию. Если в повести тема раненого друга и наставника Василя — большевика Тимофея Сергушина — возникает только после продолжительного рассказа о школе и учителе истории Лазареве, то в сценарии учитель истории исчезает вовсе (опять потеря!), а Сергушина ранят не «за кадром», а на глазах у зрителя, причем ранит его тот же самый Печерица, петлюровский сотник и впоследствии притаившийся враг, который расстреливает Сергушина в Старой крепости. Исчезали одни персонажи, появлялись другие, новые. Появились сцены, которых вовсе не было в трилогии — переход Котькой Григоренко границы, его работа на заводе, его наглядное разоблачение во время диверсии, подготовляемой этим петлюровским выкормышем. Но и такая значительная перетасовка событий, вольное обращение с литературным текстом большой книги не могли еще создать стремительное и сквозное кинематографическое действие. В совместных жарких спорах режиссеров и сценаристов пришли к общим решениям относительно «спаечных текстов», которые создавали бы логический переброс во времени. Решили искать похожих друг на друга актеров разных возрастов. Так впоследствии появились в фильме маленькая и большая Галя Кушнир, два Василя Манджуры, два Тиктора, два Маремухи, хлыщеватый, заносчивый петлюровский бойскаут Котька Григоренко и опытный, забубенный нарушитель границы и созревший враг Константин Григоренко, умело спаивающий в частной пивной неустойчивого и хулиганистого комсомольца Яшку Тиктора.

Два возраста актеров и пояснительные тексты помогли уложить кинематографическое действие и рассказать о главном в жизни героев на протяжении железных полутора часов.

И вот странное дело!

Несмотря на то, что фильм ставили молодые режиссеры и студия впервые встречалась со мной, как со сценаристом, за все время работы над сценарием и фильмом я не испытывал никаких особенных мытарств, встречал полное взаимопонимание и всякий раз уезжал со студии с легким и радостным чувством. По-видимому, здесь действовал тот самый гипноз экранизации, который не внушал особенных опасений руководителям студии и работникам сценарных отделов. Они шли наверняка, внутренне рассуждая, по-видимому, так: «Если за этой книгой, по мотивам которой снимается фильм, уже есть читательское признание, хорошая пресса—значит, нет риска. Даже если литературное произведение просто будет раскадровано и иллюстрировано средствами кино — не велика беда!»

Значительно сложнее работать литератору в кино, когда он приходит с новым замыслом, за которым нет литературного произведения, когда сценарий строится, так сказать, на пустом месте. Это тоже пришлось испытать во время работы над сценарием «Иванна» для той же самой Киевской студии, которая в свое время зажгла зеленые светофоры для «Тревожной молодости». Казалось бы, те же самые люди, от которых зависела судьба первого сценария,— хорошие, доброжелательные, но сколько появилось сразу опасений, разговоров «под руку», шепотка «как бы чего не вышло». Ведь тема-то новая, неизведанная!!!

Не скрою, я был поставлен в куда более привилегированное положение по сравнению с теми авторами, которые приходят на студии «самотеком», предлагают собственные темы и нередко встречают сразу настороженное к себе отношение: «а не халтурщик ли? Получит первый аванс, чего-нибудь настряпает — и поминай, как звали».

Я не думал писать сценарий, атакующий религию. Мне позвонили из Министерства культуры УССР весьма авторитетные товарищи, от которых впоследствии зависело утверждение сценария, говорили со мной добрыми, нежными голосами, расточали всяческие комплименты по поводу «знания материала», уговаривали. Еще до того как была написана сюжетная заявка, я строго оговорил во всех возможных инстанциях, кого именно буду атаковать, какой временной отрезок охватит действие, то есть уже заранее получил «карт-бланш». Но не успела начаться работа — послышались первые, сперва робкие, потом все более частые напутственные голоса на тему: каким будет этот сценарий — атеистическим или антиклерикальным? Все сходились на том, что он должен быть атеистическим, и даже самый религиозный зритель, посмотрев будущий фильм, должен сорвать крест и воскликнуть всенародно: «Бога нет! Да здравствует материализм!»

Я слушал подобные напутствия и прочие схоластические рассуждения, от которых у любого пишущего могла только затрястись рука, держащая перо, а сам думал: «Неужели и впрямь эти советчики полагают, что можно одним, даже самым гениальным фильмом расправиться с религией, сбросить ее со счетов истории, даже при том условии, что она существует не тысячи лет, а значительно меньше?»

Ведь один из самых постановочных фильмов мира, на съемки которого затрачены миллионы долларов,—«Бен-Гур»—не смог убедить нас в реальности распятия Исуса Христа.

Неужели можно одним махом, вернее полутора часами кинематографического действия, опровергнуть все то, что хитро, тонко и ловко, с помощью удивительной казуистики и колоссального опыта миллионов мракобесов создавалось столетиями? Но тем не менее люди, верящие в подобные чудеса, на Киевской студии были и есть дондеже днесь. Они заставили автора сделать шесть вариантов сценария, сменить двух режиссеров, вести с ними неделями, как потом оказалось, совершенно бесплодные разговоры, пока наконец не пришел смелый, творческий режиссер Виктор Ивченко и не вернулся с автором этих строк в основном к первому варианту сценария, пренебрегая трусоватыми советами, которые подбрасывали ему дежурные рецензенты и участники различных обсуждений.

За те полтора года, что сценарий фильма «Иванна» валялся на Киевской киностудии, его автор, замотанный и дезориентированный вконец, не раз давал себе святую клятву: впредь если и работать в кино, то только по экранизации заранее написанного собственного литературного произведения. Это обычно помогает избежать риска. Даже если твой сценарий по такому произведению замаринуют, то у тебя всегда будет массовый, беспристрастный и прежде всего глубоко доброжелательный арбитр — широкий читатель. Если он скажет тебе резкое и горькое слово по поводу того, что ты написал и опубликовал, то сделает это от души, а отнюдь не потому, что он получает за это заработную плату как рецензент или консультант сценарного отдела или Художественного совета. А всякое открытое слово, как бы оно подчас горько ни было, слушать во сто раз приятнее, чем мнение, вызванное служебными или конъюнктурными соображениями.

Быть может, меня посчитают весьма нескромным, что я пытаюсь свои собственные субъективные ощущения от работы в кино соединять с общими процессами развития нашего кинематографа. Но я делаю это еще и потому, что сценарий «Иванна» получил первую премию на кинофестивале в Минске, выдержал уже пять изданий, не считая первой его публикации на страницах журнала «Искусство кино». И эта первая публикация и все последующие вызвали злобную, не прекращающуюся по сей день реакцию зарубежных мракобесов из лагеря клерикалов и националистов. Они шипят по поводу «Иванны» из подворотень Мюнхена и Эдмонтона, Джерси Сити и Виннипега, Торонто и американского города Страттон. Достаточно сказать, что один из первых подробных разборов киносценария «Иванна», опубликованный вскоре после его напечатания в Москве на страницах лондонского журнала украинских националистов «Визвольний шлях» («Освободительный путь»), носил красноречивое название «Слюна сатаны». Таким образом, у автора, причисленного к сатанинскому роду, были все основания предполагать, что, если враги нас злобно ругают, значит, какое-то попадание в цель было. Значительно было бы хуже, если бы все происходило наоборот.

Вместе с тем память сохранила многие подробности обсуждения этого сценария на за-

седании Художественного совета Киевской киностудии имени Довженко 26 января 1959 года. Да и не только память, но и стенограмма, перечитывать которую теперь очень смешно и приятно.

В сценарий и в фильм введена сцена встречи униатского митрополита графа Андрея Шептицкого с шефом гитлеровской военной разведки вермахта, известным адмиралом Вильгельмом Канарисом. Такая встреча была на самом деле, когда уже гитлеровская Германия стояла на краю полного военного разгрома и надо было авторитетом церкви поддержать тонущий корабль рейха, а заодно увеличить приток украинских «добровольцев» в дивизию СС «Галиция». Я нашел следы этой встречи в малоизвестных протоколах допросов гитлеровского разведчика Эрвина Штольце, попавшего в плен к Советской Армии, и считал своим долгом при всей «статуарности» этой беседы все же ввести ее в сценарий. Ведь любой контакт представителей гитлеровского командования с представителями разоблачаемой в фильме униатской церкви — верной союзницы оккупантов — показывал роль церкви как орудия в руках угнетателей.

Открывающий совещание Художественного совета, вершитель судеб многих сценариев, а в том числе и моего, тем не менее говорил:

«Я просил бы членов Художественного совета остановиться на эпизоде, когда Шептицкий разговаривает с адмиралом Канарисом. Этот разговор излишний, ибо он намного затемняет основное идейно-тематическое насыщение образов Ставничего, его дочки Иванны, капитана Журженко и наших советских людей».

Следующий выступающий мотивировал свое отношение к сценарию такой фразой:

«...Киевский митрополит охотно бы дал согласие на постановку такого фильма, потому что он играет в пользу митрополита!»

«Шептицкий пользуется огромным авторитетом среди интеллигенции в западных областях и особенно среди крестьянства. Там верят, что это святой человек. Мы не можем взять маленький штрих о Шептицком и унии, и когда автор берет Иванну, то это «несоизмеримые величины».

А ведь весь смысл сценария заключался в том, чтобы на столкновении судьбы украинской девушки Иванны, кстати сказать, вышедшей из клерикальной среды, и митрополита Шептицкого показать суть религии в лихолетье оккупации.

Атакуя основной замысел сценария и пытаясь его начисто разрушить, этот оратор утверждал:

«Жених ее не захотел, чтобы она училась в университете. Это неправда, потому что церковь была за то, чтобы молодежь училась в университетах». И это говорил писатель, которому следовало бы знать, как именно та же самая униатская церковь, что сыграла такую роль в судьбе Иванны, травила беспощадно великого сына галицкой земли Ивана Франко, как не допускала его занять кафедру во Львовском университете, как протестовала против введения в школах пионерских отрядов после провозглашения Советской власти, как негодовала на введение преподавания материалистических наук.

Выступает четвертый оратор:

«Прав оратор, говоривший, что киевский митрополит даст немалую сумму денег для осуществления данной постановки... Глубоко атеистических идей в сценарии нет. Тогда против кого и чего мы выступаем? Против Шептицкого? Против униатов? Это не наша задача!»

В подобном духе выступали многие члены Художественного совета, и казалось уже, что сценарий после полуторагодичных мытарств будет похоронен по первому разряду.

Кстати о похоронах. Как известно, именно с похорон начинается сценарий и фильм.

По счастливому стечению обстоятельств, Виктор Ивченко, тогда еще режиссер Львовского драматического театра имени Марии Заньковецкой, и я — тогда еще не знакомые люди разных профессий — наблюдали подлинные похороны униатского митрополита и графа Андрея Шептицкого во Львове в один из первых ноябрьских дней 1944 года. Это было страшное, угнетающее, трагическое и помпезное зрелище. Именно помпезное! Ведь не было никакой практической надобности носить митрополита по улицам города, тогда как его намеревались похоронить после отпевания и всяких религиозных церемоний в подвале храма святого Юра, в нескольких метрах от капитула униатской церкви, где и умер митрополит. Но, вынося бездыханное тело митрополита на улицы города, совсем недавно освобожденного от тех, кому он всю жизнь сочувство-

вал и активно помогал, церковь хотела демонстративно доказать свою живучесть, показать верующим, что, хотя иерархи умирают, остаются их преемники, заместители и она, церковь, жива.

Когда я смотрел на эту черную и страшную процессию, что, извиваясь, как змея, выползала на главную магистраль Львова, мне показалось, что это средневековье вползает в наш век. Все это резко контрастировало со всем тем новым, что можно было обнаружить невооруженным глазом на той же самой улице: со студенческой молодежью, с воинами Советской Армии, высовывающимися из танков, идущих на Запад, с пионерами, глазеющими с тротуаров на никогда не виданных ими да еще в таком количестве священнослужителей. Так мне и хотелось записать все это в сценарии, показать разительные контрасты света и мрака и добиться того, чтобы как главная сюжетная завязка прозвучал ответ отца загубленной клерикалами Иванны — Теодозия Ставничего: «Хоронят убийцу!»

И когда после многих мытарств утверждался сценарий и когда уже начинали снимать картину, перестраховщики на студии категорически потребовали предельно ужать сцену похоронной процессии, снять ее несколькими кадрами, чтобы, не дай бог, не сложилось у зрителя впечатления, «что религия так сильна!»

Сцена эта в картине скомкана, режиссеру пришлось снять ее не так, как ему хотелось, как это было записано в сценарии. А вот если бы такая же сцена была подробно записана в уже утвержденном литературном произведении, подлежащем экранизации, быть может, ее удалось бы отстоять и трусость отступила бы.

В первых вариантах сценария было рассказано, как украинские иезуиты, заметив, что капитан Журженко пытается распутать их козни, провоцируют его и по ложному доносу способствуют его аресту. Находясь в тюрьме, Журженко встречает в своем следователе Садаклие настоящего коммуниста. Садаклий пытается доказать начальству невиновность подследственного, доказывает ее и после освобождения Журженко остается с ним на подпольной работе. В такой ситуации отношения этих двух людей — бывшего подследственного и его следователя, ставшего руководителем подполья,— их совместная борьба за Иванну были бы значительно содержательнее. И снова послышалось трусливое: «Что вы, что вы! Это надо убрать. Нельзя сыпать соль на раны!» Значительная драматургическая ситуация была разрушена, и в фильме теперь фигурирует голубой персонаж Садаклий.

Требовали — и это записано в стенограмме Художественного совета студии,—чтобы автор отказался от мысли сделать главную героиню Иванну бывшей поповной. Советовали сделать ее неродной дочерью священника Ставничего, дочерью коммуниста, колхозницей. Делали это, не понимая, что когда бывший профессор духовной семинарии Осипов, семинарист Доломан или, скажем, бывший иезуит, автор книги «Иезуиты» А. Тонди, то есть люди знающие все тонкости религии, познав ее фальшь, обман, выступают после прозрения ее активными разоблачителями, то это звучит во много раз сильнее, чем заявление молодой колхозницы или комсомольца: «Бога нет!»

И хорошо, что нам удалось с большими трудами отстоять именно такую биографию героини.

Только ли одна наша картина, не имеющая позади прямого литературного произведения, обычно успокаивающего перестраховщиков, проходила сквозь заградительный огонь подобных ложных советов, наставлений, требований?

Конечно же, нет!

Вспомним историю «Чистого неба», других значительных картин, поставленных очень опытными режиссерами.

Опасность увлечения экранизациями уже апробированных литературных произведений возникает еще и потому, что, несмотря на многие и многие торжественные заверения о почетности, нужности самостоятельного оригинального труда сценаристов, до сих пор в нашей литературной среде сценаристы чувствуют себя пасынками. Авторы крупных литературных произведений, сами не умеющие мыслить кинематографически, тем не менее относятся к труду профессиональных сценаристов пренебрежительно, рассматривают создание сценариев, как отхожий и несерьезный промысел.

Попробуйте-ка пробиться на страницы «толстого» литературного журнала с оригинальным сценарием, опубликовать его и проверить на тысячах читателей задолго до того, как он будет апробирован на студии. Такое удается только счастливчикам. Как правило,

многие и многие сценарии оседают толстыми связками в шкафах сценарных отделов, лишены всякой возможности быть проверенными в широкой читательской аудитории.

Для такой огромной страны, как наша, у нас крайне мало творческих работников, отдающих себя всецело сценарному искусству. Они еще в большем количестве понадобятся нам завтра, когда у нас возникнут новые студии художественных фильмов в солнечном Крыму, на Дальнем Востоке, в Закарпатье, в других районах страны.

Недавно мой друг — азербайджанский поэт Зейнал Джабар-заде — рассказал мне содержание своего сценария о бакинских нефтяниках, которые приехали в 1940 году в освобожденные районы Западной Украины, помогали нефтяникам Борислава и Дрогобыча осваивать новые скважины, попали в оккупацию, вели совместную борьбу с украинскими партизанами против гитлеровцев.

— Вот скоро поеду во Львов, предложу свою работу киностудии,— сказал Джабар-заде мечтательно.— Можно создать хорошую картину о дружбе азербайджанского и украинского народов.

— Позволь, Зейнал,— остановил я пылкого молодого поэта, пожелавшего стать сценаристом.— Зачем тебе ехать во Львов? Ведь во Львове киностудии нет!

— Как, нет? — искренне удивился Джабар-заде.—Такой край — и нет своей студии художественных фильмов? Ну, тогда, быть может, в Закарпатье есть?

Пришлось разочаровывать его дальше, внутренне сознавая, какое это большое упущение, что в этих солнечных краях, с большими писательскими организациями, с прекрасными актерами, с буйной, колоритной самодеятельностью, нет своих киностудий.

Создание оригинальных сценариев могло бы быть улучшено и ускорено, если бы мы смелее пошли по пути коллективного творчества, если бы один сценарий писали несколько человек. Один бы разрабатывал сюжет, другой бы отрабатывал диалог, третий «заведовал» юмором или, скажем, трюками...

Идея эта не нова. Она широко распространена в кинематографиях многих стран, но у нас, за небольшими исключениями, она не привилась, хотя такая практика более широких коллективов сценаристов, осваивающих сообща одну тему, полностью бы себя оправдала.

Быть может, мешает довольно консервативная система оплаты труда сценариста? Ведь даже за тексты песен некоторые студии удерживают гонорар поэту из общей суммы гонорара, следуемого автору сценария. Где уж тут говорить о такой роскоши, как отдельная оплата хорошо придуманного сюжетного решения, хорошего, ударного трюка? На такую дополнительную оплату могут рассчитывать да и то в редких, исключительных случаях прославленные мэтры. Но ведь практика подсказывает, что не всегда даже самый опытный сюжетчик может быть мастером остроумного, броского, запоминающегося диалога. И отнюдь не случайно, что в давние времена, понимая это, руководители Одесской студии привлекали к работе над диалогом в чужих сценариях таких блестящих мастеров, как Исаак Бабель или Юрий Олеша.

Нам думается, что неприязнь к коллективному принципу работы над оригинальными сценариями тоже сталкивает наше киноискусство на более легкие, спокойные пути — простых, вернее, примитивных, зато спокойных экранизаций.



Год одной мастерской

Прошедший год — год напряженного творческого труда советской кинематографии — принес немало успехов нашим молодым кинооператорам.

Теперь после исключительно важных для судеб нашего искусства встреч художественной интеллигенции с руководителями партии и правительства и июньского Пленума Центрального Комитета итоги производства фильмов, достижения и просчеты их создателей обсуждаются особенно серьезно и широко.

По складывающейся традиции и у нас идет обсуждение работ молодых операторов-вгиковцев, выпускников нашей учебно-творческой мастерской, начавших свою самостоятельную жизнь в советском киноискусстве. Включившись в работу студий, наши операторы принесли с собой живой интерес к жизни, к судьбам своих экранных героев, стремление серьезно и глубоко осмыслить идейно-художественные задачи фильма.

Именно поэтому плодотворными оказываются их творческие искания, и подлинное новаторство никогда не превращается в формальный изыск.

Умение творчески прочесть сценарий, найти наиболее точное изобразительное решение во многих работах молодых операторов интересно сочеталось с поисками новых художественных форм. И каждый подлинный успех на этом пути убедительно свидетельствовал о неисчерпаемых возможностях искусства социалистического реализма.

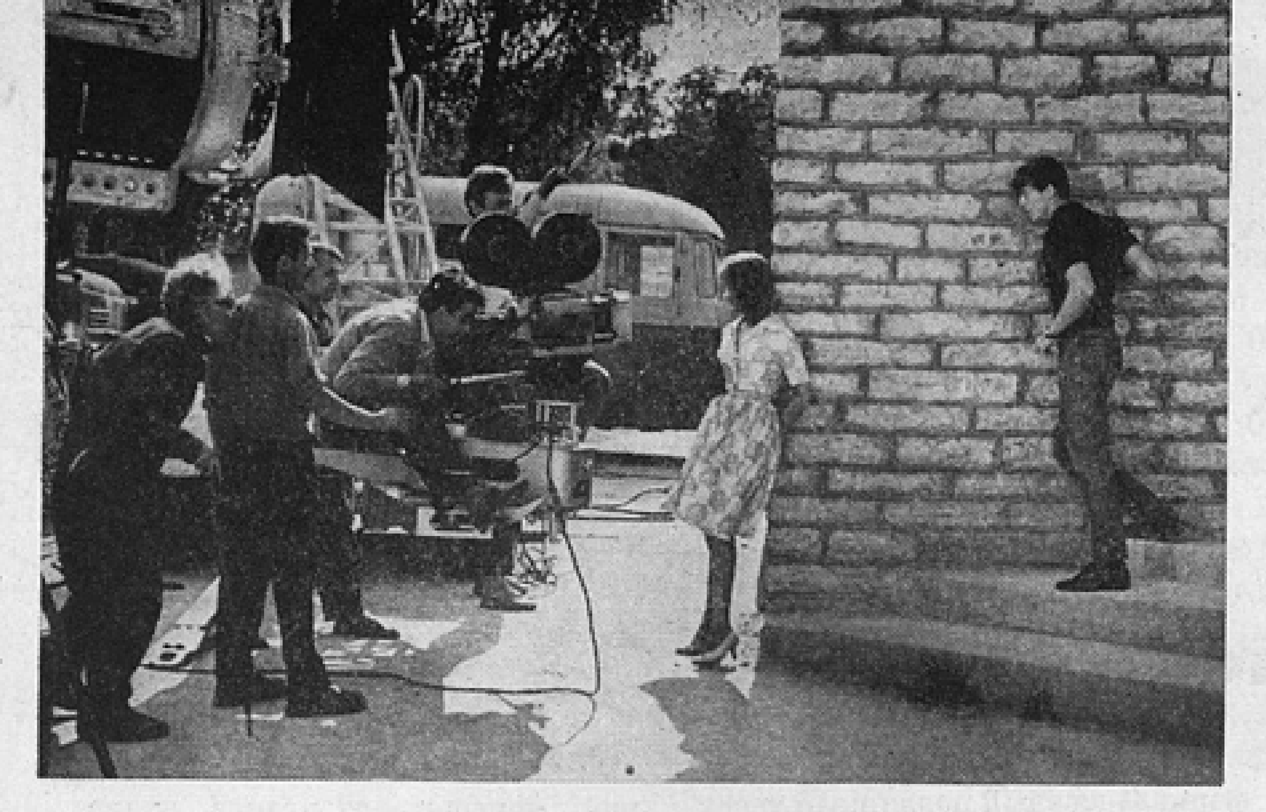
Естественно, что особый интерес представляют для нас первые большие работы операторской молодежи. Ведь именно в первых самостоятельно снятых фильмах особенно отчетливо проявляется, а, чего греха таить, зачастую и проверяется их способность вдумчиво изучать жизнь, способность к подлинно художническому образному мышлению, формирование своего ви́дения жизни. Именно в первых больших картинах проверяется зрелость идейных позиций их авторов, особенно напряженно ведется поиск собственных приемов художественной выразительности.

Поэтому из многих десятков художественных картин, снятых в прошлом году выпускниками нашей мастерской, хотелось бы отметить прежде всего фильмы, явившиеся их первыми работами. Таких в этом году оказалось немало. Своеобразными дебютами молодых операторов, уже имеющих на своем личном счету снятые фильмы, явились, по существу, и некоторые картины, в работе над которыми особенно отчетливо проявилось их крепнущее художественное мастерство.

В лучших, наиболее зрелых работах молодых, несмотря на все различия их художественной манеры, отчетливо видна преемственность реалистических традиций старшего поколения прославленных мастеров советской операторской школы. Очевидно, что лишь на основе выдающихся достижений нашего киноискусства, на основе развития сложившихся и проверенных временем принципов сегодня могло сформироваться и окрепнуть мастерство наших молодых операторов-художников, верных замечательным традициям «Броненосца «Потемкин», «Матери», трилогии о Максиме, фильмов о Ленине.

Благоприятные условия для выдвижения творческой молодежи создались в последние годы на крупнейшей студии страны — на «Мосфильме». Только за минувший год операторы — выпускники нашей мастерской сняли здесь более десятка картин. Трудно даже в самых общих чертах проанализировать их изобразительные решения, успехи и неудачи. Один за другим эти фильмы выходят на экраны страны, и наши зрители могут по достоинству оценить значение творческого вклада каждого из их создателей. Тем не менее, мне хотелось рассказать хотя бы о нескольких наиболее интересных работах наших молодых операторов.

Чрезвычайно интересно изобразительное решение фильма «Вступление», снятого выпускни-

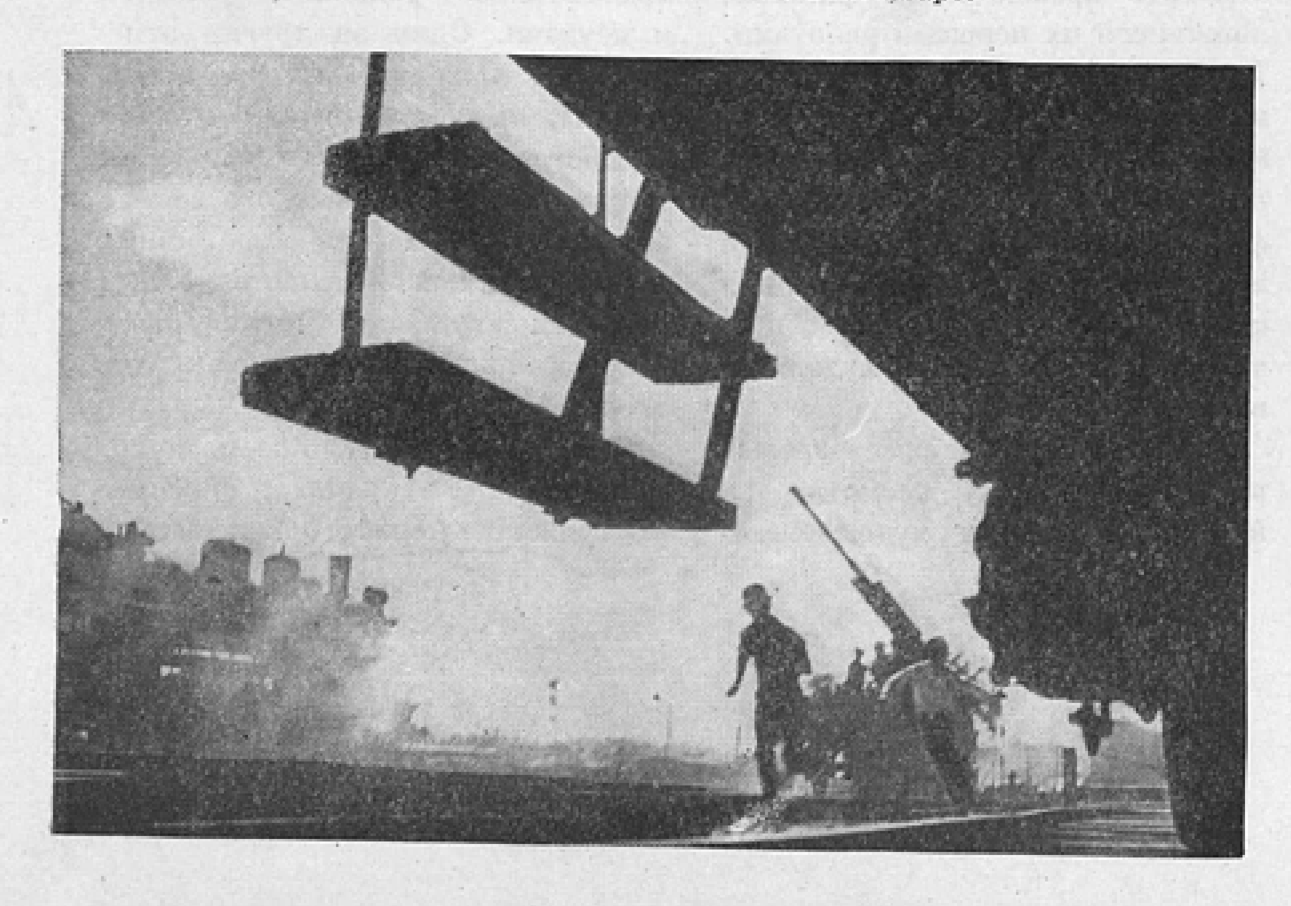


«МОЙ МЛАДШИЙ БРАТ» *(рабочий момент). Оператор А. Петрицкий*



«ДВОЕ В СТЕПИ». *Оператор П. Емельянов*

«ВСТУПЛЕНИЕ». *Операторы В. Минаев и В. Владимиров*



ком нашей мастерской Владимиром Минаевым (в содружестве с В. Владимировым). «Вступление» — по существу, первая большая работа В. Минаева, так как снятый им в прошлом фильм «Дым в лесу» являлся его дипломной работой. В напряженных поисках определилось операторское ви́дение фильма, его подчас документально точное, жизненно верное и вместе с тем глубоко эмоциональное изобразительное решение. Свойственный творчеству режиссера Игоря Таланкина интерес к человеку, стремление в обыденных, казалось бы, стечениях обстоятельств, в личных судьбах людей увидеть не только единичный случай, но и глубокие социальные явления, особенная, «трудная» любовь к своим героям требовали тщательнейшей разработки их портретных характеристик, всей изобразительной атмосферы фильма. Выразительно, с точным ощущением времени сняты натурные сцены, сцены проводов эвакуируемых детей, кадры тяжких осенних дней осажденного города. Превосходно найден волнующий, психологически верный образный строй важнейших эпизодов фильма — встречи с матерью, ночного разговора, заводских сцен. В графичных, скупых по своим тональным решениям, острых, динамично решенных композициях раскрываются тончайшие изменения внутреннего состояния героев, умело подчеркиваются важнейшие акценты сцены.

Можно не сомневаться в том, что именно глубочайшая заинтересованность в происходящих в фильме событиях и непреклонная верность жизненной правде определили успех молодых операторов. Фильм «Вступление» отмечен специальной премией жюри XXIV Международного кинофестиваля в Венеции.

Поставленный режиссером А. Зархи фильм «Мой младший брат» явился первой большой работой Анатолия Петрицкого. Остро и точно ощутив своеобразие сценария, глубоко осмыслив внесенные в него авторские изменения, оператор нашел для его воплощения на экране ряд интересных, зачастую не бесспорных, но вместе с тем достаточно достоверных изобразительных решений. Точно найдены композиции игровых сцен, живописные пейзажи Прибалтики, своеобразная тональная гамма кадров таллинской ночи.

Операторская трактовка фильма и возникшие на ее основе конкретные решения органически вытекали из «прочтения» сценария и верного анализа поставленных перед изображением задач. Именно поэтому, несмотря на разнообразие решений, режиссеру, художнику и оператору удалось добиться в своей работе примечательного стилистического единства.

Эта работа — убедительное свидетельство крепнущего мастерства молодого оператора-художника, его превосходного владения выразительными возможностями операторского искусства.

Сегодня он ведет съемку широкоформатного цветного фильма «Война и мир», постановку которого осуществляет Сергей Бондарчук.

После лирической, нежной, но в операторском решении во многом поверхностной «Аленки» Игорь Черных превосходно снял несколько неожиданную по решениям, интересную и отлично рассказанную историю рождения образа бравого солдата Швейка и замечательных приключений его создателя. Поставленный режиссером Ю. Озеровым совместно с нашими чехословацкими друзьями со студии «Баррандов» фильм «Большая дорога» и



«ТРЕТИЙ ТАЙМ». *Оператор С. Зайцев*



«БОЛЬШАЯ ДОРОГА» *(рабочий момент)*. *Оператор И. Черных*

«ВОСКРЕСЕНИЕ». *Оператор С. Полуянов*





«ДЕТИ ПАМИРА». *Оператор Б. Середин*



«ПАРНИ ОДНОЙ ДЕРЕВНИ». *Операторы Х. Рехе и Ю. Гаршнек*

«ЗНОЙ». *Оператор Ю. Сокол*



серьезно и весело повествует о трудном пути Гашека, о героических годах гражданской войны. Атмосфера эпохи, интересно задуманный, несколько остраненный образный строй фильма и превосходно разработанные характеры нашли свое выразительное воплощение в портретах основных персонажей, в точных, остро построенных и динамично снятых сценах. Создатели «Большой дороги» верно ощутили столь свойственный этому фильму дух Гашека, его сатирическую заостренность, его язвительно-иронические интонации, найдя и для них жанрово точные операторские решения.

Сергей Зайцев с точным пониманием задачи снял поставленный режиссером Е. Кареловым фильм «Третий тайм», посвященный подвигу советских футболистов, в годы войны в оккупированном городе одержавших победу над фашистской командой и заплативших за это своими жизнями. Реалистична и точна изобразительная атмосфера фильма. Возможности широкого экрана особенно выразительно используются в кульминационной части картины в третьем тайме матча — в столкновении противоборствующих сил. К сожалению, героика замечательного подвига советских людей не нашла своего достойного экранного воплощения — прозаичность образного строя во многом заметно снижает впечатляющую силу отдельных эпизодов фильма. Несколько более взволнованные, романтически приподнятые изобразительные решения несомненно усилили бы их выразительность.

Примечателен успех, одержанный в работе над второй серией фильма «Воскресение» Сергеем Полуяновым, молодым мастером, хорошо известным нашим зрителям по таким фильмам, как «Чистое небо», «Долгий путь», «Жизнь прошла мимо». Изобразительное ви́дение фильма,

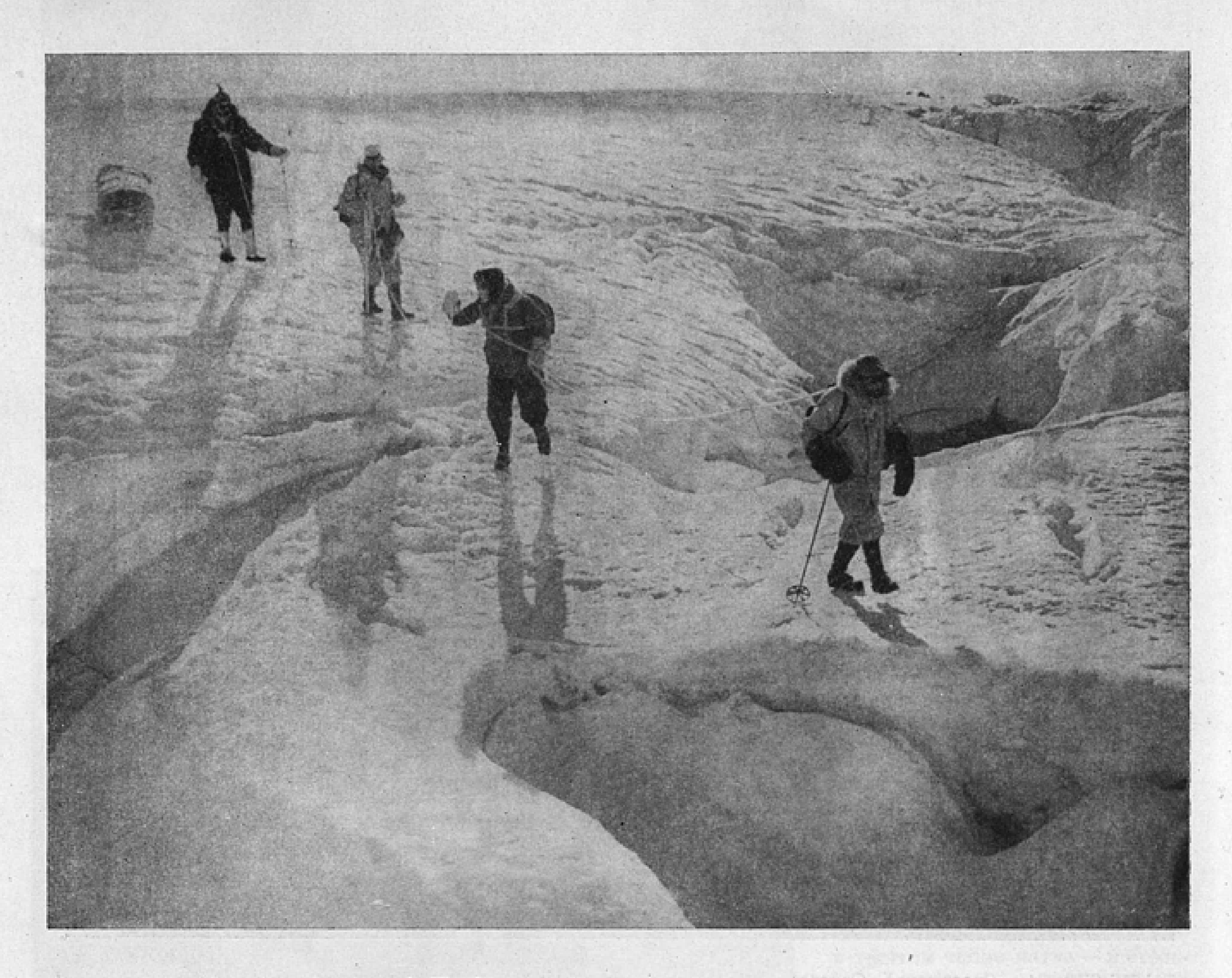


«ТЫ НЕ СИРОТА». *Оператор Х. Файзиев*

снятого им в содружестве с режиссером М. Швейцером, явилось серьезным итогом проникновенного прочтения оператором-художником и всем съемочным коллективом второй части замечательного романа.

Много и плодотворно трудились в минувшем году выпускники нашей мастерской на студиях союзных республик.

Интересно, умно, с тонким пониманием задачи очень молодой оператор Хатам Файзиев снял необычайно человечный и добрый фильм «Ты не сирота», поставленный на киностудии «Узбекфильм» режиссером Шухратом Аббасовым. Картина эта рассказывает о благородном, глубоко патриотическом поступке ташкентского кузнеца в годы Отечественной войны, усыновившего и воспитавшего 14 детей разных национальностей. Средствами своего мастерства молодой оператор должен был помочь формированию на экране целой галереи детских образов, найдя для каждого из них индивидуальные, психологически верные портретные характеристики. Скупыми, тщательно отобранными средствами надо было воссоздать атмосферу трудных дней войны в глубоком тылу. Пристально изучая духовный мир своих героев, оператор стремился для каждого из них найти свое особое место, свое решение в изобразительном строе фильма. Изменяя построение кадра и ракурсы, управляя освещением и тональностью изображения, Хатам Файзиев отбирает наиболее выразительные и эмоционально точные решения. Ему во многом удалось избежать налета слащавости и сентиментальности в изобразительном решении этого по-настоящему доброго фильма, удостоенного на втором смотре-соревновании кинематографистов Средней Азии и Казахстана второй премии.



«ЗАКОН АНТАРКТИДЫ». *Оператор С. Шахбазян*

Высоко в горах в очень сложных природных условиях проходили съемки фильма «Дети Памира».

На студии «Таджикфильм» его создали режиссер Владимир Мотыль и оператор Борис Середин. Это их первая большая работа. Героями очень интересного по построению и образному строю фильма являются ребята далекого горного кишлака, всем сердцем рвущиеся к правде новой жизни. Сердечная, необычайно искренняя интонация картины и отмеченная удивительной непосредственностью манера повествования были верно поняты оператором и поддержаны всем изобразительным строем фильма.

Смелый опыт воплощения языком кино удивительного своеобразия поэтического строя и национального духа поэмы народного поэта Таджикистана Мирсаида Миршакара «Ленин на Памире» нашел свое верное экранное решение в многочисленных интересно выполненных изобразительных композициях. Необычайно выразительно, несмотря на крайнюю экономность в отборе средств и решений, показана суровая и прекрасная горная страна. Какими-то почти неуловимыми изменениями тональности и композиций, крупности планов и освещения достигается ощущение не только пространственной, но и временной протяженности происходящего. Вместе с нашими маленькими героями мы преодолеваем трудности ледового восхождения, почти физически ощущая холод горной ночи, страстные «конфликты» малышей. По-новому используются в этом фильме приемы монтажа, «остановленность» статичных кадров в сцене драки. Трудности съемки в условиях горной натуры сложных игровых сцен с детьми потребовали проведения многочисленных досъемок уже снятых на натуре эпизодов.

Несмотря на возникавшие при этом трудности Б. Середину удалось добиться примечательного художественного единства всей изобразительной атмосферы фильма.

На смотре-соревновании кинематографистов Средней Азии и Казахстана его работа была единодушно признана лучшей операторской работой года и отмечена особым дипломом.

Органическое слияние операторского ви́дения фильма и режиссерских решений характеризует работу Геннадия Черешко, снявшего на Свердловской студии фильм «Самый медленный поезд», поставленный дипломантами ВГИКа В. Краснопольским и В. Усковым — выпускниками мастерской режиссеров-документалистов, руководимой И. П. Копалиным. Этот художественный игровой фильм несет в себе отчетливо выраженные черты своеобразной документальности решений. Стремление постановщиков к достоверности рассказа о происходящих в картине событиях было верно понято оператором. Неизменно сохраняя своеобразие художественного ви́дения сцены, Г. Черешко серьезно и увлеченно исследует идейное содержание, явления жизни, мысли, лежащие в основе сцены, ищет и находит верные пути их воплощения в экранном изображении. Почти хроникальная достоверность манеры повествования во многих эпизодах фильма дополняется содержательными портретными характеристиками героев.

На студии «Таллинфильм» наши выпускники Харри Рехе и Юрий Гаршнек в содружестве с режиссером Ю. Мююром правдиво и верно сняли фильм «Парни одной деревни», рассказывающий о жизни и труде эстонских рыбаков. Молодые кинематографисты сумели найти свое художественное решение большой темы. В сложной сюжетной ситуации интересно раскрываются характеры и судьбы героев фильма. Съемки трудных сцен шторма предъявили к профессиональному мастерству молодой съемочной группы особенно сложные требования. Много труда и умения вложили операторы-дипломанты в создание

«ЗА ДВУМЯ ЗАЙЦАМИ». *Оператор В. Ильенко*





«ПОРОЖНИЙ РЕЙС». *Оператор Г. Маранджян*

портретов основных персонажей фильма. Выдержанный в строгих тонах, радующий ощущением большой жизненной правды, фильм этот явился хорошим операторским дебютом.

На экраны вышел фильм Рижской киностудии «Спасибо за весну». Этот фильм во многом не удовлетворил наших зрителей. Но все же нельзя не отметить мастерство оператора Микса Звирбулиса, продемонстрировавшего в этой работе отличное владение приемами операторского искусства.

Дипломной работой режиссера Ларисы Шепитько и оператора Юрия Сокола явился фильм «Зной», поставленный по повести лауреата Ленинской премии Чингиза Айтматова «Верблюжий глаз» на Фрунзенской киностудии.

Действие его развертывается в Киргизии, в далеких районах освоения целинных земель. Своеобразие тональных решений и композиций верно воспроизводит на экране характер бескрайних степей Анархая, оживленных трудом советского человека. В ряде интересно задуманных оператором и превосходно снятых эпизодов степь и степная натура превращаются в активно действующего «участника» конфликтов и событий.

Одной из наиболее примечательных особенностей работы над этим фильмом явилось замечательное единство идейно-художественных установок молодого творческого коллектива. Это единство как бы синтезировалось в идейных устремлениях героя повести, комсомольца Кемеля, бесконечно преданного идеалам нашей жизни. Отсюда некоторая приподнятость изобразительной формы, взволнованность манеры повествования. Операторам удалось выразительно и интересно показать сцены труда, встречи у Верблюжьего глаза.

Недавно эта работа молодых кинематографистов была отмечена дипломом первой степени, присужденным им за лучший художественный фильм, созданный в 1962 году на студиях Средней Азии и Казахстана.

На киностудии имени А. Довженко выпускники нашей мастерской сняли в минувшем году немало фильмов. Талантливый оператор Сурен Шахбазян, участвовавший в прошлом в создании фильма «Павел Корчагин», снял первый на Украине широкоформатный фильм «Закон Антарктиды». Началу съемок фильма предшествовала серьезная подготовитель-

ная и по самой сути своей подлинно творческая исследовательская работа. Помимо задачи освоения техники широкоформатного кинематографа перед оператором и всей творческой группой возникло множество других не менее важных проблем. Главной и несомненно самой трудной явилась задача художественного освоения возможностей нового метода. Заново с учетом специфики формата должны были решаться вопросы изобразительной композиции и портрета, организации пространства кадра, проблемы оптического рисунка, тональности и перспективы.

«Антарктическая» натура фильма была найдена в самых различных местах — на склонах Эльбруса, в заснеженных горах Армении, на берегах Карского моря. Снятый Юрием Разумовым в Антарктике материал должен был «сложиться» с кадрами игровых, актерских сцен, снятых в самых различных географических и световых условиях. Все это создавало немало трудностей.

Интересно смотрятся в фильме композиционно точно построенные общие планы необъятных сверкающих просторов, кадры снежной бури и пробивающихся сквозь пургу полярников. Возможности нового формата кадра превосходно используются и в портретных композициях.

Оператор Вадим Ильенко с веселой выдумкой и верным пониманием жанровых возможностей свежо и озорно решил комедийный фильм «За двумя зайцами». В минувшем году он закончил работу и над фильмом «Молчат только статуи».

Алексей Прокопенко, известный зрителям по фильмам «Чрезвычайное происшествие», «Иванна» и другим, интересно снял фильм «Серебряный тренер».

На «Ленфильме» вдумчивый и тонкий художник Генрих Маранджян показал превосходную операторскую работу в фильме режиссера В. Венгерова «Порожний рейс». Мастерство оператора этого фильма и своеобразие его изобразительного решения уже не раз отмечались нашей печатью. Картина премирована на III Московском кинофестивале.

Фильм «Черная чайка», посвященный жизни кубинского народа, снял оператор Д. Месхиев, показавший на III Московском кинофестивале свою новую работу—фильм «Знакомьтесь, Балуев», (в содружестве с Л. Левитиным).

Невозможно рассказать об всем сделанном за год операторами — выпускниками нашей учебно-творческой мастерской. Даже простое перечисление многих десятков снятых ими художественных, научно-популярных и хроникальных фильмов отняло бы немало времени.

Очень много интересного сделано в прошлом году и операторами—выпускниками учебно-творческих мастерских, руководимых профессорами Б. Волчеком и Л. Косматовым. Все эти успехи не случайны. Они явились закономерным итогом принятой во ВГИКе современной методики подготовки кинооператоров — будущих мастеров советской операторской школы. В разработанных профессором Анатолием Головней — заведующим кафедрой операторского мастерства и одним из зачинателей нашей кинематографии — учебных программах и планах в свете больших задач, стоящих перед советским киноискусством, по-новому решались проблемы идейно-художественного воспитания и профессиональной подготовки молодых кинооператоров. Советский оператор мыслится всем нам прежде всего партийным, страстным художником-реалистом, активно и творчески соучаствующим в создании произведений самого важного из искусств. Решению этой увлекательной, важной и по-настоящему творческой задачи — воспитанию будущих мастеров советского операторского искусства — отдают все свои силы и опыт педагоги нашей мастерской—операторы Михаил Кириллов, Маргарита Пилихина, Юрий Разумов, Игорь Шатров — вгиковцы разных поколений.

Мы радуемся каждому творческому успеху молодых кинооператоров и печалимся, когда на трудном пути в большое искусство их постигают неудачи. Покидая институт, наши выпускники, с которыми за годы учебы мы успеваем сродниться, уносят с собой немалую частицу нашего сердца. И именно поэтому хотелось прежде всего отметить их удачи и успехи.

Участвуя в разработке творческого замысла постановки и изобразительной формы будущего фильма, советские кинооператоры никогда не считали себя свободными от участия в решении основных идейно-художественных проблем рождающегося произведения.

Замечательный опыт нашей кинематографии показал, что на всех, даже самых ранних этапах становления советского киноискусства идейно-творческое начало в работе кинооператора над фильмом, его художественное мастерство всегда было основным.

Не все в картинах, снятых нашими очень молодыми и просто молодыми операторами, удалось их создателям. Но все мы убеждены в том, что кинооператор, как один из основных участников создания фильма, независимо от своего личного, чисто «операторского» успеха не может не нести художнической ответственности за все идейные и художественные просчеты картины.

Решения июньского Пленума Центрального Комитета вновь со всей остротой напомнили нам об этом.

А. ГАЛЬПЕРИН,
профессор, руководитель учебно-творческой мастерской кинооператорского факультета ВГИКа

Учителю, студенту, члену киноклуба

На уроке литературы

Я не раз убеждался в том, что ученик не хочет ограничиваться общим, эмоциональным впечатлением от картины, что он стремится побольше узнать о процессе создания понравившегося фильма, об игре актеров, о роли режиссера-постановщика и т. п.

Перед преподавателями литературы встают насущные вопросы: как использовать любовь школьника к кино, во-первых, в процессе изучения литературы и, во-вторых, для воспитания в нем хорошего вкуса, основанного на твердых идейно-эстетических принципах, на понимании мастерства художника в таких родственных искусствах, как кино и литература.

Я не хочу утверждать, что только учитель литературы является в школе «полпредом» кинематографа. Однако именно литература является основным предметом, воспитывающим в учениках зачатки художественного чутья и понимание искусства.

В последние годы много спорили о преподавании литературы в средней школе. Говорили о схематизме в педагогических приемах, о бездушном препарировании художественного текста, о забвении эстетики и т. п. Окончательный разрыв с сухой умозрительностью на уроке литературы возможен, на наш взгляд, лишь в том случае, если литература будет преподноситься в школе как искусство, в одном русле с другими видами искусства — кинематографом, театром, живописью, музыкой.

Совмещая занятия историей и теорией литературы с изучением смежных искусств, разумеется, не надо стремиться «объять необъятное». Думается, что кинематографу как искусству наиболее популярному нужно отдать в школе решительное предпочтение. Кино — искусство синтетическое, оно дает повод для разговора и об игре актера, и искусстве режиссера, и о композиции в живописи и изобразительных решениях оператора, и о литературных жанрах, и о монтажных находках режиссера, и о музыке.

Кроме того кинематограф яркими зрительными средствами облегчает ученику самый процесс запоминания, развивает его воображение, наталкивает на свежую мысль. И литература и кино — это искусство художественного ви́дения. Хороший писатель стремится погрузить читателя в мир живых зрительных впечатлений, не задерживая его долго в «лаборатории слов».

•

Еще живуче убеждение, что урок включает в себя лишь скромный минимум рациональных знаний, которые требуют повторения и закрепления на том же уроке. Защитники строго нормативного преподавания даже в старших классах избегают аналогий с кино, театром, живописью, считая кощунством «постороннее» отвлечение на темы искусства. Один ревностный защитник пресловутого минимума выступил против «киношничания», решительно размежевывая «солидную» литературу и «худосочный» кинематограф.

Да, в распоряжении учителя литературы немного учебных часов, но знания о кино можно накапливать постепенно, и это принесет в свое время ощутимые плоды.

Интересный разговор возник однажды в классе, когда я знакомил учащихся с жизнью советской литературы 20-х годов. После нескольких вопросов с места я понял, что, давая историко-литературный обзор, я не смогу не коснуться параллельного развития живописи, театра и киноискусства.

Предметом десяти-пятнадцатиминутной беседы стала проблема идейно-художественных связей литературы и кинематографа 20-х годов. Разговор шел об истолковании историко-революционной темы, которая решалась в масштабно-эпическом жанре как в произведениях литературы, так и в первых значительных работах советских кинематографистов.

Стремление к емким, обобщенным образам, поэзия «миллионоголовости», массовости революционного движения сближают «Железный поток» А. Серафимовича, «150 000 000» В. Маяковского и картины «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» Вс. Пудовкина, «Арсенал» А. Довженко.

Пока предмет «история и теория киноискусства» не существует в программе школы, учитель, мне кажется, должен использовать малейшую возможность «по поводу», чтобы расширить представление учеников об изобразительных средствах кино. (Хочется помечтать о том недалеком времени, когда учитель сможет получить нужный кинофрагмент в фильмотеке своей школы и его слово зазвучит «под экран». Фотография или произведение живописи, лишенные динамизма кино, действуют слабее.)

Хочу рассказать о своем опыте. Может быть, он окажется интересным и полезным. Мне кажется, что приобщение школьников к искусству кино должно идти по пяти этапам. Начну с первого.

Используя кадры знакомых ученикам картин «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», я старался дополнить ярким зрелищным материалом очерк Горького «В. И. Ленин». Школьная практика убеждает, что, как бы ни были хороши рассказы учителя, или мемуарные свидетельства, или сумма подобранных цитат, живая наглядность киноиллюстрации быстрее захватывает чувство и воображение аудитории, наполняя урок всеми запахами реальности. Киностраницы из фильмов о Ленине помогают учителю раскрыть многие черты характера великого вождя, мыслителя, человека.

Показываю ученикам фотографию одного из кадров: Ленин в знакомом черном костюме, галстуке в горошек наклонился над белокурой девочкой, которая сидит в большом кабинетном кресле и рисует. Даю представление о композиции кадра, решенного средним планом, поясняю, что фокусировкой резко выделено главное в центре кадра: Ленин и девочка. И, наконец, раскрываю образность изображения: человек, склонившийся над рисующей Наташей, воспринимается нами как олицетворение заботы вождя о молодой стране. Продолжение анализа этого фрагмента напоминает ученикам строчки Горького: «Но однажды в Горках, лаская чьих-то детей, он сказал: «Вот эти будут жить уже лучше нас; многое из того, чем жили мы, они не испытают. Их жизнь будет менее жестокой».

Рассказ учителя, сопровождаемый киноиллюстрациями, возможен в разных вариантах в зависимости от контингента школьников или типа школы, но он обязательно включает в себя первое знакомство с выразительными средствами кинематографа.

●

Постепенно и ненавязчиво, углубляя содержание прошедших бесед, я подходил к тому, что принято называть языком кино. Это второй, также существенный этап работы над воспитанием хорошего вкуса и культуры учащихся. Важно познакомить школьников с художественными приемами киноискусства на лучших примерах из широкоизвестных, новейших фильмов.

Говоря о роли пейзажа в литературе, легче всего обратиться опять-таки за помощью к кинематографу. В финале картины Ю. Райзмана «Урок жизни» мы видим расстроенного героя, который медленно идет по улице небольшого городка. Вчерашний крупный работник, а сегодня рядовой прораб, он сурово наказан жизнью и, может быть, потерял семью. «Как сложится все на новом месте?» — бьется в нем мучительный внутренний вопрос. Оператор С. Урусевский снимает этот кадр с четким акцентом на темных свинцовых тучах, которые нависли над самой головой героя, и пейзаж становится ярким средством психологической характеристики драмы.

Одну из внеклассных бесед о языке кино я посвятил фильму М. Калатозова «Летят журавли». Разговор начался с определения роли крупного плана в этом фильме. Затем мы говорили о значении панорамы, о двойной и многократной экспозиции.

●

Знания, накопленные учащимися во время таких маленьких бесед, позволили обратиться к анализу фильмов, поставленных по литературным произведениям, включенным в школьную программу. Это третий этап.

Ученик должен научиться самостоятельно находить параллели между литературным героем и его кинопортретом, между своими представлениями о том, каким должен быть тот или иной персонаж, и решением этого образа на экране. Наконец он начинает сопоставлять художественные приемы литературы и кино. Однако чтобы побороть убеждение части учеников, что можно не читать произведение, а достаточно посмотреть фильм ради «экономии драгоценного времени», я напоминаю им, что экранизация обычно берет лишь основные мотивы из романа, повести и не может объять все содержание таких монументальных вещей, как, например, «Война и мир» или «Воскресение», и что лите-

ратурная первооснова может породить разные кинематографические решения.

Свои беседы с учениками об экранизациях я строю по трем главным направлениям. Во-первых, не избегаю разговора о неудачных экранизациях («Отцы и дети», «Накануне», «Княжна Мэри»). Такой разговор показывает, насколько копия бледнее оригинала, учит критически мыслить, предохраняет от безоговорочного приятия фильма и в конечном счете помогает изучению литературы. Во-вторых, анализирую творчески полноценные экранизации для изучения того или иного литературного произведения («Судьба человека», «Фома Гордеев», «Дама с собачкой» и др.). В-третьих, провожу беседы о герое литературного произведения и его кинопортрете.

Возьмем, к примеру, рассказ М. Шолохова «Судьба человека» и фильм С. Бондарчука.

Так как рассказ невелик по объему, то у учителя появляется реальная возможность сопоставить текст произведения с кадрами-эпизодами выдающейся картины и способствовать повышенной эмоциональной атмосфере восприятия школьником этого произведения. Кроме того, способ параллельного изучения рассказа и фильма позволит учителю открыть учащимся некоторые общие закономерности литературы и кинематографа, провести четкую границу между словесными и кинематографическими приемами отражения жизни.

Произведение Шолохова на экране получило второе рождение, обогатившись новыми красками, подсказанными глубоким подтекстом скупой шолоховской фразы. Отдельные слова, реплики Андрея Соколова, лаконичные авторские замечания превратились на экране в художественно законченные, самостоятельные эпизоды отнюдь не в ущерб, а на пользу глубокому замыслу Шолохова. Это произошло потому, что режиссер Сергей Бондарчук точно проникся суровой простотой шолоховской манеры повествования. Картина показывает нам многие страницы из «Судьбы человека», сочетая внутренний монолог с наглядным кинорассказом. И в фильме и в рассказе психология героя-рассказчика находится в центре движения сюжета.

В работе с учащимися я стремился донести до них прежде всего, как создатели фильма обнажают «диалектику души» Андрея Соколова, прослеживая шаг за шагом развитие его характера.

М. Шолохов писал о главном персонаже:

«Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть». Глаза Андрея Соколова, прошедшего путь тяжких жизненных испытаний,— «мертвые, потухшие глаза».

Крупные планы передают на лице Андрея Соколова тончайшие оттенки человеческих переживаний. Каждый раз перед нами иное состояние человеческой души, и от кадра к кадру постепенно углубляется наше представление об этом человеке.

Вместе с учащимися мы вспоминаем основные крупные планы лица героя и одновременно анализируем игру С. Бондарчука: счастливое, по-молодому безмятежное выражение лица, когда в довоенные годы Андрей строит дом; грустное, скорбное, полное невысказанной нежности к жене, детям перед отъездом на фронт (у поезда); измученное, пересеченное темными морщинами, залитое дождем лицо человека, оказавшегося за колючей проволокой лагеря. Незабываемы глаза, горящие тоской и неподдельной ненавистью к войне, ввергнувшей человека в пучину бедствий. Каменоломня. Холеный немецкий офицер толкает ослабевшего от ноши человека в пропасть. И вновь мы видим крупно лицо Андрея Соколова. Плотно сжаты губы, вспыхнувшие глаза наполняет жажда мщения и неистребимое желание уничтожить фашистских варваров; вырвавшийся из немецкой неволи человек жадно жует пшеничные зерна. Камера точно фиксирует его усталое лицо, посветлевшие от радости обретенной свободы и любви к русской природе, которую он сегодня увидел по-новому.

Нас поражает, наконец, гордое лицо несломленного лагерной жизнью человека, который отказался пить водку «за победу немецкого оружия» и предпочел тост «за свою погибель», будучи внутренне убежден в победе советских войск над фашизмом. Долгий крупный план показывает нам, как истощенный, но гордый человек единственным доступным ему сейчас способом демонстрирует перед тупыми веселящимися солдафонами презрение к ним... А когда Андрей Соколов прижимает к себе худенького малыша в заключительных крупных планах, в его лице смешались и боль пережитого, и счастье обретенного отцовства, и огромное сочувствие к страданиям человека.

Рассказ Андрея Соколова у Шолохова сдержанно-спокоен и взволнован, простая сжатая фраза как бы предлагает читателю сгусток человеческих чувств; так бывает, когда человек, волнуясь, не все может сказать. Действие во времени намечено пунктирно, переход от одного эпизода к другому подсказан эмоциями героя-рассказчика, как бы перевертывающего в памяти страницы пережитого.

Фильм рассказывает об этих событиях в четком кинематографическом ритме, который создает великолепную динамику развития действия в пространстве и времени.

Учителю необходимо показать на конкретных сопоставлениях текста и некоторых кадров фильма, как скупая речь рассказчика трансформируется на экране в художественно законченные зримые образы.

Шолохов так видит жену Андрея в момент ее прощания с мужем: «...руки, прижатые к груди, белые губы и широко раскрытые глаза».

Глядя на экран, мы убеждаемся в точном следовании авторов фильма слову писателя, но, с другой стороны, вся сцена, рисующая сложные взаимоотношения двух людей, необычайно расширилась, получив насыщенное психологическое содержание в тонкой игре актеров.

Великолепно развернут в фильме отрывок рассказа, передающий события в церкви, иначе и глубже дан образ военврача.

Создатели фильма интересно домыслили эпизод бегства Соколова из Познанского лагеря, воспользовавшись чисто кинематографическими средствами. Неровное и стремительное движение камеры через лес передало волнение бегущего человека, который не верит еще в свою свободу. Из нескольких слов — «пожевал немного зерен»— выросла поэтическая сцена, рисующая минутное слияние героя со свободной и прекрасной природой.

Из единственной реплики Шолохова о том, что Соколов узнал адрес сына Анатолия от соседа, оправданно возник новый диалог — разговор приехавшего в Воронеж героя со своим соседом.

Творческая смелость создателей картины помогла верно и глубоко экранизировать рассказ Шолохова.

●

Сопоставление текста и фильма углубляет знания учащихся о языке кино. Если раньше в моем распоряжении были отдельные фрагменты,— то теперь это уже целые фильмы.

Так, мне кажется, я подготавливал учеников к «кинематографическому» анализу литературного текста. Подобные занятия в старших классах представляются мне существенными в длительном процессе кинематографического воспитания.

Смысл моей работы заключался теперь в стремлении научить видеть зримые образы литературы.

Этот ч е т в е р т ы й этап работы, требующий отталкиваться не от готовых кадров, а от текста, дает значительный толчок воображению учащихся, развивая их образное и аналитическое мышление. Нет сомнения, что активизируется и сам процесс изучения литературы.

«Кинематографический» анализ литературного текста — наиболее емкий участок работы по школьному кинообразованию. Важно помнить, что кинематограф должен участвовать в разговоре как полноправное и самостоятельное искусство. И с этих позиций мы обязаны использовать огромный, но неосознанный «киноопыт», накопленный многими учениками.

Остановлюсь на некоторых примерах привлечения кино для анализа текста.

В литературе мы можем найти классические примеры «торможения» действия во времени и, с другой стороны, великолепные образцы острого динамичного ритма, передающего бурную смену чувств, стремительную поступь времени. Добролюбов сказал о Гончарове, что он умеет «останавливать летучее мгновение жизни». Но ведь это умение «останавливать летучее мгновение жизни», в сущности, прием кинематографа.

Для иллюстрации этого положения я привожу пример из «Обломова».

В первых главах романа Гончаров приемом замедленного ритма повествования создает ощущение остановившегося времени (экскурсы в прошлое Обломова нужны писателю, чтобы полнее объяснить весь уклад его размеренно-ленивой петербургской жизни). Эффект приторможенного действия сразу бросается в глаза. Гончаров намеренно неторопливо погружает нас в мир вещей, окружающих Обломова, причем каждый предмет является для писателя средством социальной и психологической характеристики.

Рассказ о пробуждении Обломова, который никак не может очнуться от сна и встать с постели, занимает значительное место в тексте романа, подчеркивая с присущим Гончарову юмором, что сам герой утратил чувство драгоценного времени.

Бесконечные вызовы Захара и однообразные разговоры с ним, беседы с гостями и спокойная описательная манера в передаче биографии героя плюс умышленное использование формы сна для 9-ой главы, умелое и очень частое повторение деталей, подчеркивающих паразитизм и беспомощность чистокровного помещика,— все эти моменты в точном «монтажном» ритме раскрыли трагедию «переползания изо дня в день». У читателя создается ощущение покоя, неподвижности, рутины, он убеждается в исторической обреченности общественного строя, который представляет Обломов. Именно так идет движение времени в романе Гончарова.

Мне представилось интересным раскрыть ученикам сущность монтажа в киноискусстве, проведя прямую параллель с романом Гончарова.

Говоря о романе Гончарова, я применял к анализу литературного текста уже известные ученикам приемы кинематографической выразительности. Такой анализ, не теряя своей научности, может приобрести форму увлекательного комментированного рассказа. Пример: «камера», то есть повествование, медленно движется, фиксируя пыльные вещи в квартире Обломова, проникая через закрытую дверь в пустую запущенную комнату... Потом она возвращается обратно, обнаруживая первые при-

знаки жизни: халат, туфли, трубку и рассыпанный пепел, тарелку с хлебными крошками.

Именно так я комментировал слова из романа: «Если бы не эта тарелка да не прислоненная к постели только что выкуренная трубка, или не сам хозяин, лежащий на ней, то можно было бы подумать, что тут никто не живет...»

Или вот отрывок из романа М. Горького «Мать».

«Мимо матери мелькали смятенные лица, подпрыгивая, пробегали мужчины, женщины, лился народ темной лавой, влекомый этой песней, которая напором звуков, казалось, опрокидывала перед собой все, расчищая дорогу».

Этот маленький отрывок удивительно динамичной прозы, где столь эффективна роль глагола и глагольных образований, передает неотвратимую и победную поступь истории. Создается явная временна́я перспектива и образ неудержимого движения народа.

Говоря об этом, я приводил в пример кадры из фильма Вс. Пудовкина «Мать» — знаменитое сопоставление ледохода с неудержимой и растущей лавиной рабочих-демонстрантов.

Этот хрестоматийный в истории советского кино пример давал мне возможность познакомить учащихся с кинометафорой (образ ледохода) в динамическом монтажном образе.

В процессе изучения художественного мастерства писателя эти приемы вполне оправданы и логичны. Имея представление о языке кино, ученики сами находят в тексте крупный план, ракурс, панораму в движении писательского взгляда и т. д.

Как-то, читая роман «Мать», я сознательно остановил внимание учеников на следующих строчках:

«Глядя на красное знамя вдали, она — не видя — видела лицо сына, его бронзовый лоб и глаза, горевшие ярким огнем веры».

Когда большинство учеников 10-го класса согласилось с тем, что это двойная экспозиция (если перевести художественный прием Горького на язык киноискусства), я добавил, что лицо Власа на фоне развевающегося красного знамени подчеркивает боевое настроение русского пролетариата и ярко характеризует отношение матери к сыну.

Теперь уже стоило поставить перед классом вопрос: «Какие примеры двойных и многократных экспозиций вы можете привести?» Ответов было много, а один ученик вспомнил кадр из «Человека с ружьем», в котором на фоне движущихся под ленинским пером строчек возникает картина штурма Зимнего дворца.

Говоря о неугасимой вере Горького в неодолимость революционного движения рабочего класса, я остановил внимание учеников на изобразительном решении писателя, в котором они сразу определили ракурс, стремительный, динамичный образ: «Теперь толпа имела форму клина, острием ее был Павел, и над его головой красно горело знамя рабочего народа. И еще толпа походила на птицу — широко раскинув свои крылья, она насторожилась, готовая подняться и лететь, а Павел был ее клювом...»

●

Мне думается, что заключительным этапом общего кинематографического образования в школе должен быть полный разбор одного из классических произведений отечественной кинематографии с обязательным его включением в школьную программу. Целесообразнее всего взять для этого «Мать» Вс. Пудовкина или «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна.

●

Введение элементов истории и теории кино в средней школе — безотлагательная необходимость. Еще существеннее — расширить пределы изучения искусствознания в педагогических институтах. Трудно представить себе молодого педагога, который не знает истории советской и зарубежной кинематографии.

Огромную помощь советскому учителю окажут лекции и просмотры в специальных методических киноклубах (хотя бы по одному-два на район в условиях больших городов).

Защитники школьного минимума могут сказать, что я предлагаю готовить в школе будущих кинематографистов, а в педвузах — искусствоведов. Но это не так. Глубокое изучение литературы, которое в среднем учебном заведении часто носит узкий историко-литературный характер, приобретает иной характер в тесном контакте со всеми искусствами и наиболее массовым из них — кинематографом. Киноискусство дает сильнейший толчок идейно-эстетическому развитию учащихся, помогает глубже изучать литературу и остальные предметы.

Учитель нуждается в хорошей книге о кинематографе, но применительно к школьным условиям.

Нужны качественно новые учебные фильмы для школы, которые были бы самостоятельными произведениями искусства, а не информационно-учебными бюллетенями.

Да, кинематограф уже пришел в школу, но границы его применения в идейном и особенно эстетическом воспитании учащихся остаются узкими. И сегодня необходимо открыть киноискусству все пути, которые ведут к великим целям воспитания нового человека в стенах советской школы.

А. БЕРНШТЕЙН,
преподаватель литературы школы рабочей молодежи № 221 Краснопресненского района Москвы

Йорис ИВЕНС

В четком фокусе

Кино — продукт прогресса и одновременно активный его участник. Кино стало силой, которая может содействовать прогрессу, но может и замедлять его.

Кино и прогресс тесно связаны между собой. Разумеется, на заре кинематографа прогресс в основном сводился к техническим и научным достижениям. Технический прогресс в кино важен и сегодня — новые кинокамеры, особенно для документального кино, открывают новые творческие перспективы; сейчас мы работаем с пленкой очень высокой чувствительности. Технические усовершенствования изменяют и проекционную технику — появились новые размеры экрана, полиэкран, есть широкоформатное кино и циркорама.

Мы можем добиться еще большего технического прогресса в кино. Мы не должны быть чересчур скромными в наших требованиях большего технического совершенства нашей аппаратуры. Я надеюсь, что в скором времени замечательные изобретения и научные открытия будут использованы также конструкторами киноаппаратуры.

Конечно, в наши дни книги не стали лучше только из-за того, что их пишут на машинке, а не пером. Но в кино дело обстоит иначе. Для нас, кинематографистов, наши камеры — это инструмент непосредственного воспроизведения действительности. Мы, документалисты, каждый день пристально и жадно вглядываемся в жизнь через объективы наших камер, поэтому мы хотим, чтобы инструмент, с помощью которого мы фиксируем действительность, был на самом высоком уровне технического совершенства. Другими словами, мы хотим получить сполна нашу долю в техническом прогрессе.

●

Давайте теперь обратим наше внимание на отношение кино к социальному прогрессу. Здесь основным фактором является действительность, в которой живет художник. Действительность никогда не бывает статичной, она живет, она развивается, она прогрессирует. Мы являемся ее частью. Важно наше отношение к действительности как художников, кинематографистов. Мне думается, что большинство из нас согласно с тем, что действительность— это подлинный источник нашего труда, нашего искусства.

Конечно, наша задача — не просто копировать действительность, но творчески воссоздавать ее, обогащать жизнь, одухотворяя ее нашим талантом, нашим творческим воображением и техническим мастерством.

И если мы таким образом представим себе задачу художника, если мы захотим принять участие в прогрессе человечества, то мы должны дать честную оценку действительности, с тем чтобы определить наше отношение к ней, то есть к обществу, в котором мы живем. Здесь вступает в свои права сознательность художника, понимание им своей ответственности перед народом, здесь начинает играть роль его идеология, его философия.

И все становится для художника одновременно сложным и простым. Все проблемы сводятся к одной — что я хочу сказать, как, для кого, какова моя цель.

Обратится ли художник исключительно к самому себе в поисках источника своего творчества, станет ли он документалистом или прибегнет к игровому кинематографу в поисках своей формы, захочет ли он разделить свои эмоции и свой опыт с аудиторией,— в этом выборе играет роль и личный темперамент. Дело совести художника— решать: стать ли бойцом прогресса или занять созерцательную позицию. Мне вспоминается один художник, сделавший свой выбор. Он сказал: «Я хочу, чтобы у меня была ясная палитра со здоровыми красками». Это был голландский художник Ван-Гог.

Как документалисты, мы непосредственно соприкасаемся с действительностью. Документальное кино обручено с прогрессом. Можно сказать, что наша

профессия состоит в том, чтобы непосредственно вникать в повседневные события. Мы должны быть близки к людям, которых мы снимаем, должны жить среди них, завоевать их доверие и уважение.

Наша работа глубоко входит в борьбу, труд и деятельность народа, мы отражаем его устремления.

Художник должен жить одним дыханием с историей, мы стараемся с помощью наших документальных фильмов идти в ногу с прогрессом.

Как?

Документалист должен всегда находить новые творческие пути, никогда не удовлетворяясь тем, что сделано вчера. Каждый новый фильм надо начинать с новым мужеством, смелостью и воображением.

Во время моей работы с молодыми кинематографистами на Кубе, в Чили и Мали я настойчиво стремился научить их глубоко вторгаться в жизнь не только в процессе зарождения фильма, но и во время съемки. Надо вместе с нашими камерами принимать непосредственное участие в событиях, которые мы снимаем, чтобы уйти от надоевших приемов объектива-наблюдателя.

Такой подход к жизни и творчеству необходим для повышения уровня документального кино.

Приведу практический пример. Во время съемок труда рыбаков в Мансанилье на Кубе нам пришлось заснять старые, развалившиеся лачуги рыбаков; между этими лачугами в грязи и пыли играли дети. Мы сняли этот эпизод не нейтральным, беспристрастным или сентиментальным объективом, который ищет лишь красивые или эффектные композиции. Нет, наши камеры обвиняли, негодовали: ведь глина — это не просто мокрая земля, это грязь, отвратительная и нездоровая для босых ребятишек. Объектив должен был возбудить в зрителе чувство протеста против ужасных, унизительных условий существования, когда поколению за поколением приходилось жить в лачугах, где внутри ветер лишь немногим слабее, чем снаружи.

При всех обстоятельствах мы должны использовать характерные методы и приемы документального кино, для того чтобы раскрыть истинный смысл снимаемых нами событий. Например, весьма плодотворен, на мой взгляд, метод достоверной реконструкции событий с теми же людьми, которые принимали в них участие, и в том же самом месте, где эти события происходили.

Я воспользуюсь примером, чтобы показать действенность метода правдивой реконструкции не только для раскрытия правды жизни, но и для воздействия на саму жизнь. В начале тридцатых годов я совместно с Анри Сторком делал фильм о забастовке шахтеров в известном угольном бассейне Бельгии Боринаже. Когда мы приехали в деревню Вамс и рассказали руководителю местного профсоюза шахтеров о том, что мы хотим снимать рабочую демонстрацию в защиту прав трудящихся, он с сожалением ответил: «Жалко, что вас здесь не было несколько дней назад, когда мы отмечали годовщину смерти Карла Маркса». И он рассказал нам, что колонны рабочих, неся впереди большой портрет Карла Маркса, прошли по улицам поселка, продемонстрировав свою волю к борьбе и победе. Тогда мы решили повторить демонстрацию, и рабочие, взяв портрет Маркса, нарисованный шахтером-самоучкой из той же деревни Вамс, где жил Ван-Гог, снова вышли на улицу. Их страсть к борьбе и решимость защищать свое человеческое достоинство были так велики, что они забыли о наших камерах, и демонстрация с еще большим подъемом прошла второй раз. Так доверие народа к художникам и активное, страстное отношение художников к жизни привели к тому, что факт искусства стал фактом жизни. Искусство вмешалось в жизнь и породило новое, реальное событие.

●

Новые пути документального кино наметились во Франции, США и Канаде.

Здесь применяются чрезвычайно удобные легкие и бесшумные 16-*мм* камеры, микрофоны и звукозапись без кабеля. Во Франции Жан Руш и Марио Рusполли используют эти новые средства. Их методы получили дальнейшее развитие, обогатились большими художественными ценностями в творчестве наиболее крупного художника-документалиста Франции Криса Маркера, который создал замечательный фильм о парижанах и о Париже — «Прекрасный май».

Опыты Руша, Русполли, Маркера нельзя сравнивать с такими большими школами и направлениями в кинематографе, как, например, неореализм, развившийся после войны в Италии, но все-таки они открывают новые возможности для развития искусства документального кино.

Необходимо поощрять и стимулировать творческие поиски молодых кинодокументалистов. Надо осваивать «новые земли».

Преградой на пути прогресса искусства кинематографа является то, что многие режиссеры попросту имитируют приемы, которые были новыми десятки лет назад. Возможно, что наши фильмы будут отставать от желаний, нужд и запросов аудитории, но возможно и другое: то, что иногда художник окажется впереди вкусов и настроений современной ему публики; при этом духовный прогресс аудитории поможет установить равновесие.

Препятствием прогрессу киноискусства является запрещение буржуазной цензурой говорить правду. Некоторые фильмы, сделанные за последнее

время о борьбе за независимость на Кубе, в Алжире или о борьбе профсоюзов, были запрещены буржуазной цензурой и поэтому не дошли до широкой аудитории на Западе.

Сейчас я хочу коснуться одной стороны нашей проблематики, где прогресс—уже не общая, а весьма конкретная идея, непосредственно связанная с развитием кино в таких странах, как Куба, Алжир, Индонезия, Мали, Гана, Танганьика. Я сам был самым тесным образом связан с зарождением кинематографии на Кубе и в Мали.

На Кубе кинопроизводство, возглавляемое Институтом киноискусства и кинопромышленности, является прекрасным примером того, как тесно связаны между собой кино и прогресс. На Кубе до революции не было собственной кинопромышленности. А теперь радостно видеть, как быстро молодежь взяла кино в свои руки. За четыре года существования института на Кубе было выпущено восемь художественных и около семидесяти документальных, а также большое количество учебных и мультипликационных фильмов; все они помогают развитию своей страны.

●

Возвратимся к вопросу об отношении художника к действительности. Художник имеет дело с жизнью не только в процессе съемок, в процессе создания фильма. Художник соприкасается с действительностью также и тогда, когда он показывает свои фильмы, когда фильм живет своей жизнью в народе.

Если аудитория смотрит правдивый фильм, для нее это настоящее переживание. Действенный фильм входит в повседневную жизнь народа. Он должен как бы задавать с экрана вопросы зрителям, должен беспокоить их мысль, пробуждать в зрителях активное отношение к действию и героям фильма. Художник должен иногда соглашаться, а иногда и не соглашаться со зрителем, углубляя его понимание жизни и искусства. А зритель в тишине и темноте зала будет задавать эмоциональные и интеллектуальные вопросы, обращенные к экрану.

Фильм — это средство постоянного диалога между его создателем и публикой. Этот ежедневный диалог с миллионами в тысячах кинозалов оказывает немалое влияние на социальный прогресс. Для художника такая возможность честной, волнующей беседы с аудиторией бесценна. Эта беседа не должна менторским тоном и псевдоназидательностью вызывать зевоту у зрителя, — пусть она побуждает его быть активным в поисках неизведанных просторов чувств, знаний, опыта.

Именно в этом и заключается наша ответственность как художников, именно в этом и должно заключаться наше уважение к зрителю. Здесь играют огромную роль этические ценности нашего искусства.

Диалог художника и зрителя образует нечто вроде эмоционального поля, полного токов различных направлений, напряжений. Потенциальные возможности этого «поля» могут быть испорчены — например, в документальном кино — нудным, болтливым, всезнающим комментарием, нагоняющим сон на зрителя. Такие комментарии — хроническая болезнь многих фильмов. С таким комментарием мы не найдем настоящей, честной дороги к уму и сердцу собеседника в этом большом диалоге.

Если мы ленимся искать новые формы кинематографического выражения в наших фильмах, то тем самым беззастенчиво обманываем зрителей! Ведь вы пригласили их на беседу, вы попросили их посмотреть ваш фильм, они даже платят деньги за это!

Для того чтобы лучше служить прогрессу, наши фильмы должны хорошо смотреться не только в монтажных — они должны являться на свет в присутствии зрителей.

Итак, наши камеры и проекционные аппараты должны снимать жизнь в «фокусе времени», настоящего времени, с тем чтобы лучше раскрыть будущее.

Французский поэт Поль Элюар написал: «De l'horizon, d'un homme à l'horizon de toute humanité» — «От горизонта одного человека — к горизонту всего человечества».

Проблемы дубляжа кинофильмов занимают немаловажное место в международном фильмообмене, и поэтому они вызывают живой интерес творческих работников, занимающихся переводом фильмов на другой язык. Сегодня мы предоставляем слово писателю и режиссеру Гельмуту Брандису из Германской Демократической Республики. Г. Брандис начал свою кинематографическую деятельность 36 лет тому назад учеником и ассистентом знаменитого кинорежиссера Ф. В. Мурнау, а затем стал известен как сценарист ряда фильмов, завоевавших международное признание. Сразу же после войны он посвятил себя почти исключительно дубляжу, в связи с чем его по праву считают основоположником этой области кинотворчества ГДР. За выдающиеся заслуги в области литературы и кино Гельмут Брандис награжден Государственной премией Генриха Грайфа I степени (1954) и Золотым Знаком почета Общества германо-советской дружбы (1959).

Гельмут БРАНДИС

Дело не только в «деревянных голосах»

На первый взгляд национальная форма кинопроизведения проявляется лишь в том, что персонажи разговаривают на определенном языке (если не считать национальных костюмов, но мы сейчас говорим только о з в у к е). Если актеры говорят «деревянными голосами» — хоть в оригинале, хоть в дублированном фильме,— это омерзительно. Но скверно дублированный фильм — вина не только и даже не столько актеров. В действительности дело обстоит намного сложнее...

Фильм адресуется не одним соотечественникам его авторов, но и людям другой страны, иного склада ума, иных нравов и обычаев, стоящим на иной ступени общественного развития. Это требует, чтобы дублирование иноязычных фильмов не ограничивалось лишь доскональным переводом диалога и его по возможности синхронным «наговариванием». Дубляж иноязычного фильма вовсе не исчерпывается изготовлением некоего слепка с оригинала на другом языке. Он предполагает творческое воссоздание произведения с сохранением его идейного содержания, с эмоционально действенным донесением до аудитории его самобытного образного строя.

Только такое расширенное понимание задачи дает, с одной стороны, некоторое представление о культурно-политическом значении дубляжа в деле развития взаимопонимания народов и, с другой стороны, позволяет пролить свет на достаточно сложную ее проблематику. Последняя сопряжена с подчас весьма трудной (и чреватой тысячью художественных и технических опасностей) операцией, предпринимаемой над оригиналом. Состоит же операция эта в том, что у оригинала фильма отторгается существенная часть элементов его формы — диалог, его актерская интерпретация и образность, акустические «кулисы» и даже частично музыка — и затем она реконструируется заново, исходя из содержания и в соответствии с теми элементами формы, что остались неприкосновенными. В прямой зависимости от того, насколько такая операция удается, дубляж обретает значение подлинно творческого, хотя и «реконструирующего» первоисточник труда. Законы эстетики требуют при этом восстановления единства произведения, сохранения его национального характера, сохранения его познавательной ценности, а по возможности даже углубления ее разработки, чтобы она еще точнее дошла до новой аудитории и ни в коем случае не сократилась и не затуманилась бы.

Для художественного единства и успеха дубляжа достижение синхронности изображения и звука (артикуляции и текста), вопреки распространенному мнению,— предпосылка отнюдь не главная, а всего лишь ремесленно-необходимая. Решающей является в значительно большей мере некая «внутренняя синхронность» с оригиналом и достоверность текстуального, актерского и звукового решений.

Для сохранения национального характера необходимо, в частности, оставлять неприкосновенными имена действующих лиц, географические и иные местные обозначения (в правильном произношении), по возможности дословно переводить пословицы и поговорки, как правило, оставлять в оригинальном звучании песни (они дублируются лишь в том случае, когда их словесное содержание несет драматургические функции, передать которые посредством субтитров невозможно без качественных потерь).

В актерском аспекте задача состоит не в том, чтобы подражать национальной своеобычности оригинала, а в том, чтобы уяснить себе ее сущность и передать ее в собственной, для своей аудитории понятной, образной форме. Инородное, неизвестное необходимо объяснять и приближать к зрителю, а не подменять чем-либо доморощенным. Любые черты национального и расового своеобразия должны свято сохраняться дублирующим актером в процессе творческого «транспонирования» образа.

Тем не менее вопрос о сохранении национального характера произведения не следует решать схематично: всякий раз это решение должно определяться художественной идеей фильма.

Интересным примером в этом отношении представляется мне советско-французский фильм «Нормандия — Неман». В оригинале диалог велся на трех языках: русском, французском и немецком, причем в советском прокате французские и немецкие диалоги переводились параллельно «закадровым» диктором на русский язык. Осуществляя немецкий дубляж фильма, мы пошли по иному пути (кстати, аналогичный путь избрали и наши венгерские коллеги). Русские диалоги у нас субтитрировались, французские же дублировались на немецкий (у венгров — соответственно на венгерский).

Весьма сложна проблема сохранения или даже углубления познавательной ценности фильма. Как бы парадоксально это ни звучало, но для достижения эквивалентного воздействия на иноязычную аудиторию порой необходимо бывает предпринять некоторые изменения в первичной редакции кинопроизведения. И наоборот: иной «педантичный» дубляж, осуществленный без малейших отклонений от оригинала, нередко сводит звучание фильма на нет, фильм «не доходит» до публики или же доходит в превратном виде.

Известно, к примеру, что смеются люди разных народов по-разному и по разным поводам. Фейерверк смешных острот может начисто провалиться, если не позаботиться при дубляже о равноценных, равно смешных для данной аудитории «заменителях». Аналогично обстоит дело со сценами, где изображаются глубокие чувства или переживания, внешние проявления которых у разных народов весьма различны. Любовь, например, повсюду одна и та же по своему содержанию, но в каждой стране она обнаруживает иное лицо, иной язык, что далеко не на всех людей мира оказывает одинаковое эмоциональное воздействие.

Почти во всех таких случаях рабское («деревянное»!) дублирование ведет лишь к профанации того, что в оригинале выступает как возвышенное, или даже выставляет его в смехотворном виде.

При экранизации произведений классической литературы советская кинематография вправе позволить себе роскошь предположить всеобщую известность таковых, в связи с чем и опускать при надобности целые звенья действия или исключать из него отдельных героев. Та же предпосылка действительна и для биографических фильмов и особенно для фильмов о революции и гражданской войне, интервенции и т. п. А нашей, к примеру, немецкой публике по такому оригиналу просто невозможно бывает разобраться ни во всех волнующих событиях, ни во множестве взаимно враждующих групп. В каждой стране существуют обряды и обычаи, непонятные чужестранцу или же воспринимаемые им в превратном смысле. В ряде стран бытуют символы и жесты, означающие там нечто совсем иное, чем у нас. Так, в Болгарии и Югославии с понятием «да» сопряжено покачивание головой, означающее у нас отрицание. В Индии машут рукой от себя, если хотят кого-то подозвать к себе; а покачивание головой из стороны в сторону означает там не отрицание и не сомнение вовсе, а торжественное одобрение, согласие с собеседником.

Именно для нашей немецкой публики, чьи познания о других народах так скудно пополнялись, так старательно искажались и отравлялись в годы фашизма, во всех подобных случаях необходимо разъяснять, дополнять, а иной раз кое-что и изымать с помощью ножниц. Порой из стран, в которых посещение кинотеатра играет совсем иную роль, чем у нас, к нам приходят фильмы трех- и четырехчасовой длительности. Для нашей аудитории приходится их сокращать до принятых у нас размеров. А то, что при этом оказывается утраченным в ущерб целому, необходимо как-то «возвращать» в сокращенный вариант. Так обстояло дело, к примеру, с индийскими фильмами «Бродяга» и «Принц Пиплинагра».

Труднейшая художественная задача выпадает на долю осуществляющих дубляж в случае, когда речь идет о фильме со значительной тематикой (может статься, даже отсутствующей начисто в нашей собственной кинематографии), создатели которого не сумели, однако, полностью реализовать свои намерения — либо потому, что им это попросту не удалось творчески, либо же, если речь идет о прогрессивных художниках, притесняемых реакционным режимом, потому что они не имели возможности сделать это без компромиссов.

Само собой разумеется, что самый идеальный дубляж не способен создать произведения искусства из слабого оригинала. Но возможности, предоставляемые улучшением диалога, удачным распределением ролей и актерским творчеством, созданием достоверной национальной «акустической атмосферы», а в случае необходимости и некоей компенсацией отдельных недостатков или вынужденных компромиссных решений оригинала посредством купюр, — эти возможности все же значительно богаче и шире, нежели обычно предполагается. Помнится, экранизация одной всемирно известной пьесы классика французской литературы отличалась диалогом, весьма отдаленно напоминавшим язык и дух данного поэта. Приступая к дубляжу, мы сочли себя вправе начать с того, что обратились к первоисточнику (как позже выяснилось, в СССР поступили точно так же). Затем возникла не менее сложная задача — привести наш «авторизованный» диалог снова в соответствие с изобразительно-пластическим реше-

нием фильма. Трудоемкая операция по сохранению классического культурного наследия удалась в обеих дубляжных редакциях (немецкой и советской) настолько, что никаких расхождений с оригиналом зритель не заметил.

Этот пример лишний раз подтверждает старую истину, имеющую, к слову сказать, принципиальное значение для всего дубляжного дела,— а именно: изобразительный ряд фильма отнюдь не прикован к одной-единственной интерпретации, заложенной в оригинале, то есть он допускает весьма различные интерпретации, лишь бы только они отвечали эстетическим принципам единства содержания и формы.

Сугубо творческий подступ к оригиналу особенно необходим в случаях, когда фильм построен на зарубежной тематике... и попадает за тот самый рубеж, о котором трактует: здесь, на родине «зарубежного», оно выглядит порой совсем иначе, чем на родине фильма. Поясню это на примере. Действие чешского фильма «Похищение», превосходно разоблачающего империалистическую псевдодемократию, происходит преимущественно в Западной Германии, в американском секторе оккупации. Вопрос расчленения Германии, затронутый в оригинале всего лишь как пограничная проблема, в глазах нашего народа не мог не стать в центр внимания. Во имя данной расширенной концепции мы не могли при дубляже удовлетвориться одноязычным диалогом оригинала; диалог должен был стать многоязычным и по-особому дифференцированным. И для переводческой, и для актерской, и режиссерской работы эта задача влекла за собой далеко идущие последствия. Труд оправдал себя, а это главное.

Было бы печально, если бы все эти примеры привели читателя к выводу, будто основная задача дубляжа — во что бы то ни стало вносить изменения в оригинал фильма. Повторяю: единственная цель и весь смысл работы по дубляжу заключаются именно в том, чтобы сделать для своей аудитории вариант фильма, как можно более соответствующий оригиналу. Несколько пространное изложение творческих возможностей дубляжа преследовало скромную задачу: внести посильный вклад в правильное понимание его сути и значения. Мне хотелось показать, что другие методы переводческой обработки, как например, субтитрирование или дикторское комментирование, не говоря уже об их эстетической неполноценности, не представляют даже приближенно таких возможностей. Хотелось далее опровергнуть бытующие еще предубеждения и теории, отрицающие за дубляжом характер подлинно художественного творчества и пытающиеся низвести его значение до «второразрядного» искусства и «неизбежного зла». Подобные предубеждения базируются на том, что существуют действительно дубляжи, не поднимающиеся над посредственным ремесленничеством и даже вовсе антихудожественные. Но неполноценные дубляжи столь же мало могут служить доводом против искусства дубляжа, сколь неполноценные оригинальные фильмы могут считаться аргументом против киноискусства вообще.

И еще одно: все подобные «теории» исходят из того, что предполагают в фильме нечто «художественное в самом себе»,— то, чего в природе, как известно, не существует. Они забывают, что фильм без зрителя — фикция. Они не принимают во внимание, что восприятие и приятие широкими массами произведения киноискусства — это э с т е т и ч е с к а я категория и что достижима она за пределами собственных языковых границ фильма в полной мере т о л ь к о посредством полноценного дубляжа.

Во всех странах мира, располагающих экономическими, техническими и творческими возможностями, сегодня прибегают к дублированию фильмов.

Капиталистический лагерь, включая и боннское государство, наводнен дублированными фильмами, преимущественно американскими, что резко снижает возможности проката кинокартин собственного производства. Если взять за скобки несколько считанных прогрессивных произведений, фильмы эти в массе своей не обнаруживают художественной ценности — они представляют собой в первую очередь политический товар на мировом рынке империализма.

В социалистическом лагере дублирование фильмов развивалось на основе изложенных выше принципов и выросло в полноправную отрасль творчества, дополняющую основное собственное фильмопроизводство и представляющую, как и последнее, один из первостатейных факторов в культурной жизни и культурных связях между народами. Значительную роль играет дубляж, как мне известно, и в Советском Союзе, поскольку у вас помимо зарубежных взаимно дублируются еще и разноязычные национальные отечественные фильмы.

Недостаточное внимание к проблемам дубляжа — плод недооценки его значения в художественном воспитании трудящихся всего мира. В какой бы стране ни демонстрировалось социалистическое кинопроизведение, оно призвано и способно — если только его дублировали не «деревянными голосами» (головами, умами, душами, руками), а т в о р ч е с к и — объединять людей различных наций и рас в совместном переживании, в радости и печали, в воодушевлении на борьбу за мирное развитие человечества, за счастливое будущее нашей планеты.



А. СВОБОДИН

Человек и телевидение

*О книге Владимира Саппака**

Писать об этой книге трудно. Это не теоретический труд, не сочинение критика о телепередачах, похожее на монографии о спектаклях и фильмах, которые мы привыкли читать в журналах «Театр» и «Искусство кино», и не социологическое исследование на тему «Телевидение и общество». Это и то, и другое, и третье, и в таком естественном соединении, что как-то даже неприятно представить себе, что это надо разъять и подвергнуть анализу. Обаяние книги в удивительной связи всех этих вещей.

И разве только этих?

Воспоминания детства, раскрытие своих отношений с людьми и событиями, настроение глубокой лирики — мемуары. Взгляд на искусство и его место в жизни современного человека, дальние уходы в музыку, кино, театр, живопись — эстетический трактат. Живые подробности, остроумие в разборе телепередач — рецензии. Образы писателей, артистов, просто неизвестных людей — художественная проза. Трактат о нравственности искусства — сочинение об этике, той области философии, которая становится все более актуальной.

Но и перечислив, чувствую: осталось еще что-то очень значительное, может быть, самое важное в книге, что привлекает и страшно волнует. Это не помещено в особую главу, оно как бы вынесено за скобки, окрашивает собой все. Доверие к читателю, искренность, честность? Да. Но еще и такое, что нелегко обозначить. Толстой называл это — напряжением нравственного чувства, и сила его, проявленная автором книги «Телевидение и мы», присуща лишь одному жанру литературы — исповеди.

Книга покойного Саппака и есть исповедь. Можно скромно назвать ее эссе, но тем не менее это исповедь. «Меня все время преследует мысль, что надо спешить. Вопросы, которые ставит телевидение, — это вопросы дня, они насущны. Пройдет год, и все, может быть, уже будет звучать и выглядеть иначе... Надо спешить, потому что и моя жизнь набрала уже не первую скорость. Еще хочется сказать и то и это, а тебя прерывают на полуслове: «Ваше время истекло!..» А где, на каком еще (как мы говорим) «материале» может критик, пишущий об искусстве, вмешаться, активно вмешаться в дело, практически касающееся миллионов людей?»

Вл. Саппак заметил в телевидении множество явлений, принципов, законов. На некоторых он остановился подробно, другие прошел мимоходом. С ним можно не соглашаться, но обойтись без его книги в телевизионной критике отныне нельзя. Такая критика рождается, занимая все больше места на печатных полосах и в балансе времени читателя. Уже устраиваются конференции телезрителей, скоро появятся новые книги, десятки книг. Но первой останется все-таки книжка «Телевидение и мы», и всегда будет полезно (я уверен, что у телекритиков выработается даже такая привычка) заглянуть «в Саппака» — не написал ли он уже об этом, не заметил ли вскользь, не подумал ли? И много лет еще мы с удивлением будем отмечать: да, написал, заметил, подумал... Он осмыслил достоверность телевидения.

Новое качество телевизионной достоверности Саппак увидел в ином — в возможности наблюдать за движением жизни в момент свершения этого движения, синхронно. «Жизнь врасплох»—говорит Саппак. Но в этот термин, примененный впервые Дзигой Вертовым, автор книги вкладывает смысл, не имеющий ничего общего с тем, что хотят увидеть в нем некоторые документалисты на Западе, сторонники стихийного «потока наблюдений».

Кадрированная жизнь, жизнь, заключенная в рамку телеэкрана в момент свершения события, — вот основа нового искусства. «Если я наугад включил телевизор и увидел, что идет кинофильм или театральный спектакль, я могу тотчас же, что называется, бестрепетной рукой погасить экран. Но

* Вл. Саппак, Телевидение и мы, «Искусство», 1963.

стоит увидеть, казалось бы, столь знакомых нам дикторов, читающих новости, футбольное поле с суетящимися игроками, урок английского языка, ребят в белых рубашках и пионерских галстуках, звонкими голосами докладывающих написанные к случаю стихи,— и рука невольно задерживается на выключателе... Рука не поднимается, чтобы эту живую жизнь экрана остановить, погасить, пресечь...»

Теперь телекритика уже гордо владеет своими терминами, и, прочитав приведенные строки, искушенный читатель — не говорю уж о профессиональных работниках телестудий — тотчас воскликнет: «Эффект присутствия!» Ну, конечно, «эффект присутствия» — вот что поразило автора книги «Телевидение и мы». Сильнейшее средство эмоционального воздействия, необходимое условие телеискусства — кто ж этого не знает?!

В среде профессионалов телевидения я так часто слышал это заклинание, что можно подумать, будто владеть эффектом присутствия — это так же легко и просто, как, скажем, пишущему держать в руке авторучку.

«Не нарушайте эффекта присутствия, дайте телезрителю самому быть участником события в момент его свершения!» А при этом само событие тщательно репетируется и подается в эфир в совершенно дистиллированном виде.

«Не нарушайте эффекта присутствия! Пусть звучит живая речь, пусть люди просто, без бумажек беседуют друг с другом!» И они беседуют без бумажек, только предварительно выучивают текст, написанный за них кем-то другим.

«Не нарушайте эффекта присутствия — смело подходите к рабочему, работающему у станка, и беседуйте с ним на глазах у телезрителей». И подходят. Только рабочий за три дня до этого знает, кто к нему подойдет и какие вопросы задаст.

Разве мало еще такого камуфляжа на телевидении? Саппак заметил его и зло, на превосходных пародийных страницах высмеял. Бывая на телестудии, я и сегодня вижу, как многие работники телевидения понимают требование не нарушать эффекта присутствия только как необходимость перенести за пределы видимости телекамер всю подготовку к этому самому «эффекту».

Вдумываясь в новое качество достоверности, возникшее в телевидении, Саппак понял, что именно здесь возникает и основной нравственный закон нового искусства.

«Телевидение с п о с о б н о (подчеркнуто Саппаком. — *А. С.*) знакомить нас с людьми. В этом его врожденный дар, в этом его уникальность. Не с образами людей, как то делают иные искусства, а просто — с людьми,— пишет Саппак и ставит вопрос: — Какова природа этого контакта? Что в нем главное?»

Он начал глубокое исследование новой человеческой связи, то есть отправился в труднейшее путешествие, в «святая святых» телевидения, почувствовав, что все прочее — специфика, жанры, технология — лишь производное, следствие, а основа — п р и р о д а к о н т а к т а. Можно соблюсти любую специфику — быть раскованным, свободным, «импровизационным», — но при этом все-таки нарушить природу контакта человека на экране с человеком у экрана. И тогда даже при внешнем успехе (и самая неудачная передача имеет сотни тысяч сторонников — на телевидении цифры зрителей астрономические), даже при внешнем успехе не будет произведения телевизионного искусства. Потому что: «Ни один — даже, казалось бы, самый что ни на есть профессиональный — вопрос нельзя на телевидении решить вне его э т и ч е с к о й основы; в этом я вижу то новое, что несет с собой телевидение».

Это категорическое требование — открытие Саппака. Я имел возможность много раз проверить его истинность. Скажем, такой случай — точная иллюстрация к мнению Саппака о природе телевизионного контакта. Шла передача из телевизионного театра. Сценарий ее предусматривал условия для импровизации участников. Я был в числе «ведущих». В самый разгар событий выяснилось, что сценарий в этом пункте не верен. Он не вызвал в участниках импульса импровизации в нужном направлении. Их повело куда-то не туда. Сюжет и содержание стали ломаться, захромал ритм, нарушилась естественность. Однако мы, «ведущие», уже имели опыт и, как говорится, не растерялись. Мы вывернулись. Публика, сидевшая в зале, ничего не заметила, решила, что «так и надо», и аплодировала! Но в самый момент «кризиса» я испытывал жуткие муки. Внутренне сгорал от стыда, от своей неестественности, от своего «актерства», от «зажатости». Потом я расспрашивал у бывших в зале об их впечатлении в этот момент. Они слушали меня с удивлением, они ничего не заметили, хотя это были весьма опытные театральные зрители. Но когда я пришел к друзьям, смотревшим меня по телевизору, первое, что они сказали: знаешь, мы не знали, куда деваться от стыда за тебя, когда ты... И дальше подробно рассказали о том самом моменте, когда передача «поплыла». Телеэкран выдал меня с головой, телеэкран обнажил подробности моей неестественности.

Саппак называет это качество телеэкрана «рентгеном характера». Телеэкран обнаружил потрясающую чувствительность к различного рода фальши: от фальши поведения, происходящей от неопытности, «зажатости» или мнимой импровизационности, до фальши, гнездящейся в самом характере писателя,

артиста, художника. Саппак глубоко, психологически тонко исследует это свойство телеэкрана. И приходит к выводу, что в конечном счете «телегеничность» — это не качество внешности выступающего, не качество его поведения перед объективом телекамеры, а качество самой его человеческой личности. Здесь эстетика сливается с этикой.

Заметив черты достоверности телеискусства и исходя из них, Саппак с бесстрашной последовательностью идет дальше. Что «телегенично» и что «не телегенично»? Что человечно в высшем и в самом простом смысле, то и «телегенично» — будь он неладен, этот неуклюжий термин!

А далее один шаг до понятия образного начала в телевидении. Оно «способно знакомить нас с людьми...». Следовательно, где-то здесь, в этом знакомстве, начало его собственных образов, ни у кого не заимствованных, принесенных новым искусством в дар человечеству.

И Саппак, восхищенный тем, что «все сошлось», делает этот шаг. Так появляются ликующие главы— «Счастливый день телевидения», где описывается, как на экране возник прекрасный образ молодого нашего современника, безусловно обобщенный, но в то же время и бесконечно живой, с тьмой подробностей поведения, безусловно героический, но в то же время и без всяких котурн. Этот образ создал Юрий Гагарин из... Юрия Гагарина. И другая глава: «Ван Клиберн — великий актер телевидения», где рассказывается, как на телеэкране возник образ вдохновенного художника, более сильный, чем в Большом зале консерватории, где этот художник был наяву. И третья глава—«К. И. Чуковский беседует с детьми», и главы о дикторе Валентине Леонтьевой и другие.

«Телевидение дает возможность возникновения эстетического отношения к объекту, при том что сам объект (и это особенно интересно!) может оставаться реальным, непреображенным фактом движущейся действительности...» — так Саппак сформулировал уникальное умение телевидения создавать образы из событий жизни. Отсюда его внимание к таким передачам, где телезрители становятся участниками событий в прямом смысле слова, без пресловутого «как бы»,— к различным викторинам, импровизациям, репортажам, беседам, к тому типу передач, которые сейчас представляют «Огонек», «КВН», «Эстафета новостей» (как раз на этих-то передачах яснее всего можно проследить, как все летит «в тартарары», если нарушается основной нравственный закон телевидения, ибо эти передачи— собственные, не побочные дети телевидения).

●

Я перечитал написанное, потом еще раз перечитал книгу. Просто поразительно, какая она емкая, как много содержания остается за пределами этого обзора. Девять десятых, если не больше! В ней и о взаимоотношениях телевидения и кино, телевидения и театра. Вопреки распространенному взгляду, последнюю связь Саппак считал более органичной. На стыке театра и телевидения он видел дальние перспективы. Но мысли Дзиги Вертова о природе документальности в кино считал подходящими и для телевидения.

Он вовсе не был сторонником безудержной импровизации, противником подготовки, репетиций. Он размышлял о типе актера, нужного телевидению, думал о режиссуре. Но о чем бы он ни писал, он всюду искал соответствие основному нравственному закону нового искусства. Он поворачивал этот закон так и эдак, показывая его в разных гранях, сочетаниях, проявлениях, — он страстно заботился, чтоб главная мысль его книги дошла до читателя! Он беседовал с ним терпеливо, спокойно, на редкость уважительно, считая читателя достойным партнером для серьезного разговора. Он как бы иллюстрировал своей книгой требование к телевидению ориентироваться на нормального, умного зрителя, не ханжу, не неуча. Оттого, видно, ярче всех прочих образов встает в его книжке его собственный образ. Нет надобности писать о нем, но хочется отослать читателя к послесловию Б. Зингермана «О Саппаке».

Всякая наука оперирует своей статистикой. Ставятся тысячи, десятки тысяч опытов, прослеживается повторяемость явлений, и только тогда делается вывод о закономерности. Саппак отнесся к своему предмету, как добросовестнейший ученый. Месяцами, годами накапливал факты, разносил их по карточкам, тетрадкам, блокнотам.

Книга его оптимистична, светится огромной радостью. «В моем бессменном трехлетнем дежурстве у телевизора,— признался автор,— для меня... самое увлекательное — те счастливые минуты... когда — пусть еще не со всей уверенностью, не в полный голос, но уже можешь сказать: это минуты нового искусства».

Эти счастливые волнения передаются читателю.



Л. ПОГОЖЕВА

Венеция, 1963

Синее, синее южное небо. Город, не похожий на реальный. Сказка. Фантазия. Декорация экзотической пьесы. Подобный драгоценной шкатулке Дворец дожей. Дом, где жила Дездемона... Выставка поразительных полотен Карпаччо. Ясноглазые, грустно-серьезные лица святых... Каждая колонна, каждый камень Венеции имеют свою историю, хранят свою легенду... И повсюду толпы туристов, речь на языках всего мира... Гондолы, существующие для туристов. Для них же сотни витрин магазинов, для них веселый рынок на мосту Риальто, отливающие всеми цветами радуги нежные изделия из стекла мастеров Мурано, для них традиционная ежегодная регата. Зрелище восхитительное. Одна другой причудливей и изукрашенней, легко скользящие по каналам гондолы с гондольерами и пассажирами в одеждах далекого прошлого. Позолота, бархат, цветы, вода и небо... Все это для туристов. Даже голуби на площади святого Марка. И уж, конечно, богатые отели на берегу моря. Остров Лидо. В известной мере даже фестиваль. Все для богатых туристов. Такова Венеция, город, названный Наполеоном великолепной приемной Италии...

Совсем иное дело Равенна. Город, хранящий прах великого Данте. Город древних храмов с мозаикой поразительного совершенства. Город по преимуществу рабочего люда... В Равенну добираются редкие из туристов... Здесь можно услышать только мелодичную итальянскую речь... И именно здесь поздно вечером мы попали на подлинно народный праздник на стадионе. Справляла свое тридцатилетие газета «Унита»—орган итальянских коммунистов.

На стадионе полно народу. Эстрада. Песни. Ярмарочные павильоны. Карусели. Выставка живописных полотен местных художников. Транспаранты. Лозунги. В центре — гордая цифра «8 миллионов». Восемь миллионов голосов, отданных на последних выборах за Коммунистическую партию. «Вся власть рабочим!» — читаем мы на одном из светящихся транспарантов. «Да здравствует мир!» — написано на другом. На большом стенде—фотографии, отражающие историю газеты «Унита», ее тридцати славных и трудных лет существования.

И глядя на эти документальные фотографии, каждый из нас, посетивших Равенну, подумал: вот грандиозный материал для фильма... Вот бы увидеть эту рабочую, борющуюся Италию на экране!.. Когда-нибудь она возникнет в серии фильмов... Когда-нибудь. Обязательно.

•

На пресс-конференции, предшествовавшей кинофестивалю, генеральный директор профессор Луиджи Кьярини сказал, что это будет фестиваль особого рода: фильмы, показанные на нем, не будут объединяться какой-либо единой идеей, каким-либо общим девизом, как, например, в Москве или Карловых Варах. Это будут самые различные фильмы, но обязательно творчески интересные, художественно значительные. Кьярини сам отбирал фильмы для демонстрации. «Я отвечаю за все, что будет показано на фестивале в Венеции!» — заявил Кьярини.

И действительно, фестиваль блеснул именами многих прославленных режиссеров и актеров. Здесь были испанцы Хуан Антонио Бардем и Луис Гарсиа Берланга; здесь были японцы Акира Куросава и Кането Синдо; французы, представляющие «новую волну», Ален Рене, Луи Малль; англичанин Тони Ричардсон; итальянцы Чезаре Дзаваттини, Франческо Рози, Ренато Кастеллани; чех Иржи Вайс... Здесь были еще и другие, менее знаменитые, более молодые режиссеры. Всего из одиннадцати стран: Канады, Чехословакии, Фран-

ции, Японии, Англии, Италии, Польши, Испании, Швеции, Советского Союза, Соединенных Штатов Америки.

Жюри фестиваля состояло из семи человек. Это были Артуро Ланокита (Италия), Сергей Герасимов (СССР), Леви Якобс (США), Хидеми Кон (Япония), Клод Мориак (Франция), Гуидо Аристарко (Италия), Пьеро Гадда Конти (Италия).

В отличие от Каннского фестиваля, на фестивале в Венеции обстановка была более сдержанной, деловой, более, я бы сказала, серьезной. Меньше ажиотажа вокруг «звезд», меньше сплетен в прессе, меньше шумных приемов. И еще одна весьма важная черта фестиваля: утром, на особых сеансах можно было посмотреть старые советские фильмы, немые и звуковые. Шли «Аэлита» Я. Протазанова, «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Л. Кулешова, «Киноправда» Дзиги Вертова, «Стачка» С. Эйзенштейна, «Мать» Вс. Пудовкина, «Звенигора» А. Довженко, «Соль Сванетии» М. Калатозова, «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича, «Окраина» Б. Барнета, «Чапаев» бр. Васильевых, «Последняя ночь» Ю. Райзмана, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана, «Возвращение Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Учитель» С. Герасимова, «Щорс» А. Довженко, «Цирк» Г. Александрова.

Панорама истории советского кино, охватывающая годы с 1921 по 1939, панорама, в которую оказались включенными такие, например, шедевры, как «Чапаев», поразила всех без исключения зрителей. Она живо напомнила о великих революционных и гуманистических традициях советского кино, о его жизнеутверждающей философии. Только положительные оценки прессы сопровождали ретроспективный показ советского кино.



«Том Джонс» (режиссер Тони Ричардсон)



«Слуга» (режиссер Джозеф Лоузи)

●

Конкурсные просмотры начались английским фильмом режиссера Тони Ричардсона «Том Джонс» (по роману Филдинга). И это было прекрасное начало фестиваля.

Фильм передал самый дух романа. В нем как бы ожило время, знакомое нам по классической английской литературе и по картинам старых английских художников. Старая добрая Англия! С восторгом, но без всякой сентиментальности показали английские кинематографисты яркий, сочный, грубоватый мир своих героев. В фильме много едят, много пьют, охотятся, любят и... убивают. Веселье и жестокость соседствуют. В отлично снятой сцене охоты, в колоритных, смелых, но не фривольных любовных сценах — во всем просвечивает веселая, лукавая, ироническая улыбка авторов фильма. Особенно удачен в фильме образ Тома Джонса Найденыша, созданный актером Альбертом Финни. Он сумел передать подлинно народное очарование героя романа Филдинга.

Итак, фестиваль начался интересно, и его дальнейший ход обещал нам много хорошего. Впереди





«Никогда ничего не случается» (режиссер Хуан Антонио Бардем)

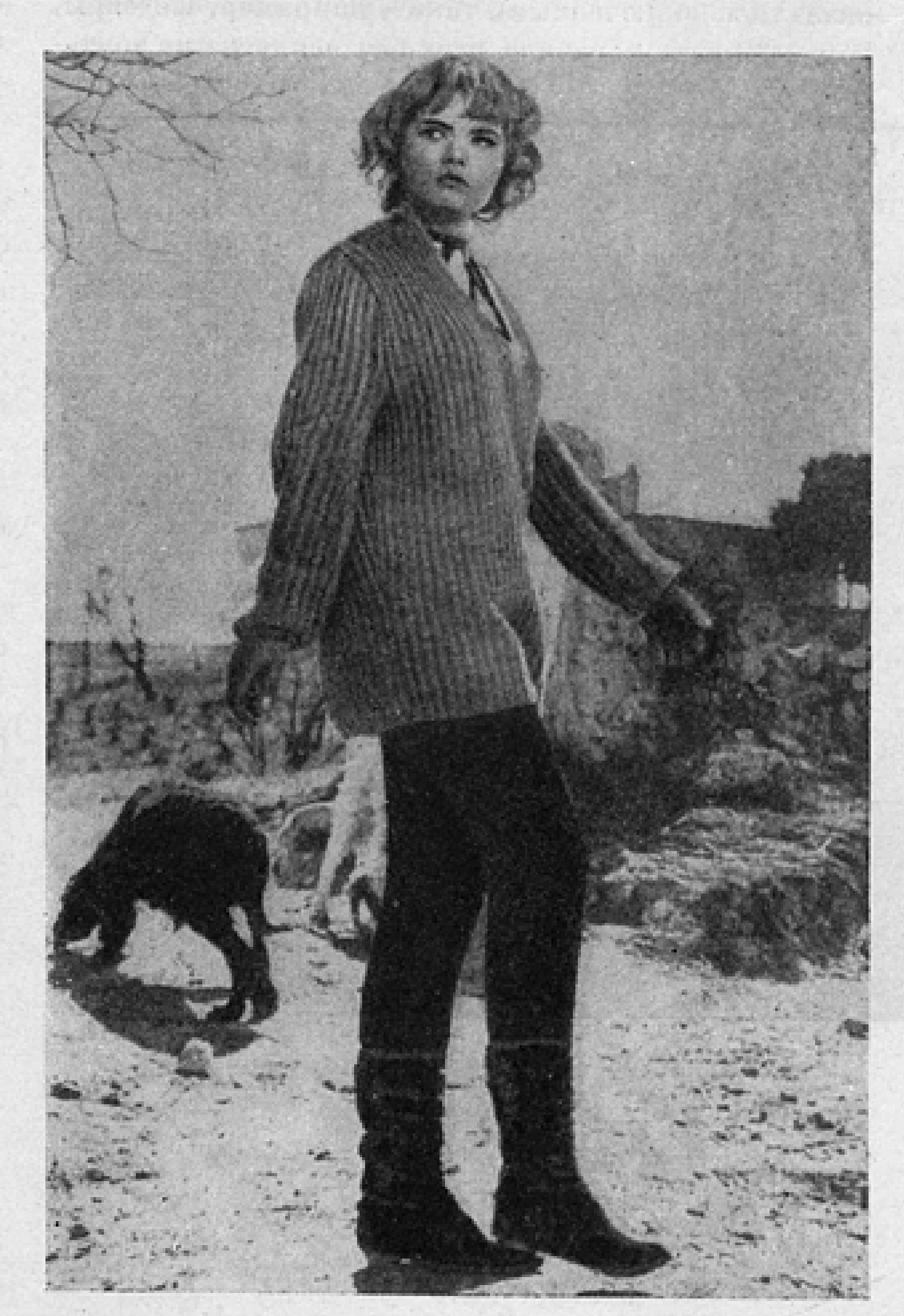
были работы режиссеров, от которых все были вправе ожидать великолепных и творчески разнообразных картин. Но вот здесь-то и можно поставить сакраментальное «но»! День за днем накапливалось разочарование. Изредка оно рассеивалось, но как бы лишь для того, чтобы сгуститься вновь. И, чтобы сразу пояснить причину разочарования, я начну, как мне кажется, с самой показательной для этого случая картины. Перед нами снова Англия. Но на этот раз современная. Режиссер Джозеф Лоузи. Фильм «Слуга». Это история столкновения двух людей, двух характеров. Один из героев — молодой человек, богатый хозяин дома, другой — его слуга. Постепенно слуга доводит своего хозяина до полного морального падения, превращает его в безвольного, жалкого алкоголика. Вот и все содержание картины. Смотреть ее грустно и тяжело. Хотелось спросить: зачем эта картина поставлена? Какова ее тема? К чему эти сцены оргий, пьянства, распада?

А так как такого рода сцен было в фильме предостаточно, то и сам собой напрашивался вывод: для авторов фильма они самоцель. Ничего они и не хотели сказать о том, чем живет современная Англия, ее народ, ее интеллигенция, ничего не хотели сказать о времени и людях. Создали «конфликт вообще». Вне времени и пространства. Противопоставили безволие и злую, сильную волю. Продемонстрировали одиночество, замкнутость. За безвольного героя поначалу сражается со злом его невеста, но потом и она пасует, не в силах противостоять злой воле. Покидает своего жениха... Зачем же, во имя чего осуществляет свои козни слуга, спаивая своего хозяина? Возможно, чтобы завладеть его богатством, квартирой, деньгами?.. Но, вернее, просто так, чтобы насладиться злом. Все действие фильма происходит в четырех стенах квартиры. Оно томительно скучно. О фильме «Слуга» можно сказать, что это больной фильм, больной и декадентский, напоминающий некоторые упражнения в смаковании зла наших дореволюционных декадентов.

Больных фильмов, подобных «Слуге», было много. Один за другим они проходили перед глазами, накапливая разочарование. Казалось, что художники в стремлении расшевелить, потрясти, эпатировать пресыщенного фестивального зрителя задались целью обрушить на его голову всю грязь, всю мерзость, весь мрак современного мира. Картины насилия, преступлений, убийств, самоубийств и психоза сменяли одна другую... Соревновались шведы, англичане, французы, японцы... И было особенно грустно, что в числе этих больных картин оказалась также и польская картина режиссера Казимежа Куца «Молчание».

Это талантливый режиссер. В его картине «Люди с поезда» была поставлена волнующая, острая тема: о солидарности простых людей во время оккупации Польши гитлеровцами. Теперь режиссер

«Никогда ничего не случается»



снова рассказал о прошлом, о первых послевоенных днях. В картине прозвучала критика католицизма. Но, как главная, режиссера волновала моральная проблема. Куц осудил молчание, то осторожное молчание, которое приводит к гибели невинного.

Ксендз и ослепший подросток... Мальчика обвиняют в покушении на ксендза. Вокруг мальчика клубятся ненависть, злоба, жестокость. Жители города всячески выражают сочувствие ксендзу, а он, зная о невиновности мальчика, все же молчит... Часть действия происходит в госпитале, где злобные люди продолжают терзать ослепшего мальчика. Его защищает только одна медсестра. Но мрак и злоба намного перевешивают хрупкую доброту девушки. Обстановка в госпитале ужасна. По стенам госпиталя стекает вода, бегают огромные жирные крысы, беснуется юродивый, какая-то всеобщая злоба, ненависть, уродство, власть предрассудков царят во всем. В людях, природе, обстановке. И острая, актуальная для Польши тема критики католицизма тонет в подробностях изображенного злобного мира. И нет никакого просвета. Откуда такая тенденция к эстетизации уродливого, безобразного, темного? Я было думала, что польские кинематографисты уже ушли от такого искусства, что после «Базы мертвых», «Каменного неба» и других картин, с увлечением живописующих всяческий мрак, грязь, страдания, они обратятся к уже не столь одностороннему изображению жизни. Но вот появилась картина «Молчание», созданная в тех же испытанных традициях, столь же тягостно-мрачная... Значит, все это живет в современном искусстве Польши.



«Мюриэль» (режиссер Ален Рене)

«Руки над городом» (режиссер Франческо Рози)



И еще одно разочарование...

Вспомните, как дружно хвалили мы японского режиссера Кането Синдо за его фильм «Голый остров» Это было всеобщее признание. Эпитет «поэтичный» не исчезал со страниц газет и журналов. И вот новая картина Кането Синдо. Маленькое рыбацкое судно терпит бедствие в океане. Четыре героя—двое мужчин, женщина и мальчик-подросток. Ситуация напоминает историю четырех советских воинов, пробывших в океане сорок девять дней.

Рыбаки в фильме «Человек» плавают пятьдесят шесть дней, и они не выдерживают мук голода и жажды. Дошедшие до каннибализма, они убивают мальчика. Однако вид льющейся крови отрезвляет рыбаков. Они хоронят в океане свою жертву. Спасенные некоторое время спустя, они не в силах забыть содеянное зло. Тень убитого мальчика постоянно возникает перед ними, сводит с ума, заставляет двух человек покончить с собой.

Страшная, жестокая, натуралистическая картина. Кровь, ужас, искаженные голодом, страхом, отчаянием лица... Все это весьма далеко от поэтического, грациозного стиля «Голого острова». И мне было жаль. Я думала, что Синдо внесет поэтическую светлую ноту в картины фестиваля, но этого не произошло... Его фильм был одним из самых жесто-

ких, самых натуралистических произведений из числа показанных в Венеции.

Я уже писала, что в Венецианском фестивале приняли участие виднейшие режиссеры мира. Но в новых картинах испанца Хуана Бардема, французов Алена Рене и Луи Малля ничего, собственно, нового, хоть сколько-нибудь неожиданного мы не увидели. Режиссеры повторили себя... Все те же темы, все та же философия, все тот же круг героев.

Фильм Хуана Антонио Бардема называется «Никогда ничего не случается». Вновь, как и в «Главной улице», на экране возник захолустный провинциальный город. Осень. Дождь. Грязь. Скука и сплетни. Бессмысленное провинциальное существование. Случайно в город попадает французская актриса. Ей понадобилось сделать операцию аппендицита. Пятидесятилетний врач влюбляется в нее. Их любовь лишена радости. За доктором и актрисой наблюдает весь город: жена доктора, влюбленный в нее школьный учитель, пишущий стихи о любви и о желании «идти, идти до самой смерти...». За романом доктора и француженки наблюдают даже дети, гимназисты подглядывают за актрисой, ожидая от нее чего-то неожиданного, неприличного, бесстыдного...

Актриса скучает. Она, молодая и жизнерадостная, тяготится любовью стареющего доктора. Ищет кого-либо, кто знает французский язык, кто мог бы говорить с ней так, как она привыкла, — легко и бездумно.

Фильм в известной мере состоит из реминисценций. В нем можно различить отголоски прежних картин Бардема, почувствовать интонацию чеховских пьес, правда, без присущей им социальной остроты... В фильме создан как бы моральный портрет испанского захолустья. Он показан тонко, проникновенно, но без того гнева, который отчетливо проступал в предшествующих фильмах Бардема «Смерть велосипедиста», «Главная улица».

«Главная улица» остается лучшим произведением Бардема — справедливо писала газета «Унита».

Куда как более значительной, смелой и оригинальной оказалась вторая картина испанцев — фильм «Палач» режиссера Луиса Гарсиа Берланги. Это комедия. Но на каком материале! Комедия о палаче. Действие происходит в Мадриде. Старый палач Амедео давно привык к своей «работе»... Чего стóит его такой мирный, обыкновенный саквояж, в котором гремят железом страшные инструменты палача. Однажды этот саквояж старый палач забывает в автобусе, отправляясь домой. Заболев и устав, палач уговаривает своего молодого зятя заняться этим делом. Все очень просто и очень страшно. Живут в Мадриде обыкновеннейшие люди, даже неплохие. Женятся, рожают детей. Перебиваются, еле-еле сводя концы с концами... И вдруг — по профессии палачи... Несовместимо!.. Сцена, где молодой палач впервые идет казнить осужденного, — одна из сильнейших сцен фильма. Палача почти в обморочном состоянии тюремные сторожа под руки волокут к месту казни... Казнь свершена... Палач возвращается домой — к жене, ребенку... Он бормочет: «Я никогда не буду этого делать больше!..» А ушедший в отставку старый палач спокойно заявляет: «Я тоже это говорил после первого раза...» Действительность современной Испании ужасна, свидетельствует фильм, и самое страшное в ней — обыденность этого ужасного. Об этом остро и смело рассказывает комедия Луиса Берланги, созданная в традициях национального искусства и в чем-то перекликающаяся с творчеством Чаплина.

Все с нетерпением ожидали фильма прославленного японского режиссера Акиры Куросавы «Между небом и землей». Но это оказался разочаровавший всех банальный детектив. Трудно было узнать в в нехитрой полицейской истории руку Куросавы, в свое время поставившего знаменитый фильм «Рошомон»...

Француз Ален Рене представил на фестиваль фильм «Мюриэль» — на ту же тему, что и его предыдущий фильм «В прошлом году в Мариенбаде». Снова трагедия одиночества. Четыре героя. Режиссер часто собирает их вместе, в одной комнате, за одним столом. Для того чтобы показать, как далеки они друг от друга, как невозможны, неосуществимы их попытки вернуть прошлое.

Пожилая женщина Элен (ее роль тонко и изящно исполняет Дельфина Зайриг) живет одиноко со своим приемным сыном Бернаром. Приглашает к себе своего бывшего возлюбленного, с которым не виделась шестнадцать лет... Он приезжает вместе с молодой особой двадцати лет, которую выдает за племянницу, но которая является его любовницей. Альфонс — так зовут старого возлюбленного Элен — капризен, эгоистичен, неумен... В нем нет ничего прежнего...

Бернар, недавно вернувшийся из Алжира, хранит, как святыню, трагические воспоминания о девушке Мюриэль...

Чего хотят герои?— как бы спрашивает автор. Невозможного — возвращения времени...

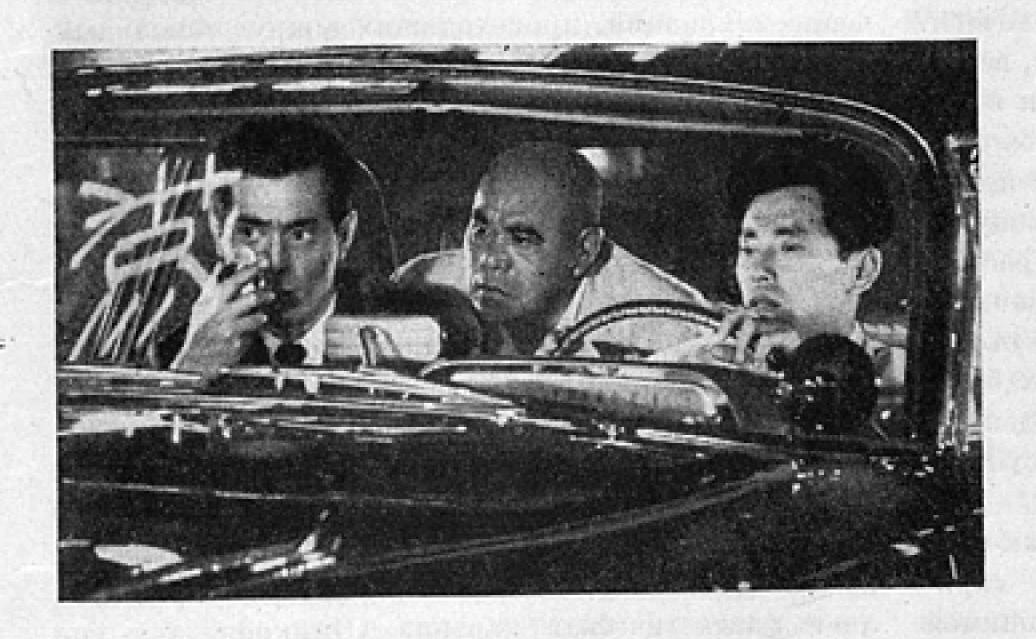
По сравнению с предыдущей картиной Рене «В прошлом году в Мариенбаде» новая картина реалистичней, не столь претенциозна и символична. Герои имеют имена, обстановка их жизни вполне реальна... Есть сюжет, немного призрачный, немного неточный, но есть... Но так же, как и в прежней картине, основные чувства, которые должна вызывать картина «Мюриэль»,— это чувства тоски,



«Холодный мир» (режиссер Ширли Кларк)



Хуан Антонио Бардем



«Между небом и землей» (режиссер Акира Куросава)



Луис Гарсиа Берланга



Фредерик Симон в фильме «Приятная жизнь» (режиссер Робер Энрико)

разочарованности, неуверенности. Жизнь, хоть она и имеет реальные внешние очертания, полна неуловимых, мистических черт. Это и хочет сказать Рене.

Режиссер монтирует ультракороткие сцены без всякой внешней логики, следя лишь за ходом мыслей героев. В этом отношении он следует за современным модным французским романом с его попыткой (впрочем, не новой, если вспомнить творчество Джойса) передать поток мыслей, возникающую в человеческой памяти цепь ассоциаций...

Очень жаль, если Ален Рене — режиссер бесспорно талантливый, своеобразный,—и далее будет пренебрегать объективной реальностью в своих фильмах и укрепится полностью на позициях субъективизма... Это приведет его искусство в тупик.

Другой французский режиссер — Луи Малль— показал на фестивале фильм «Затухающий огонь». Герой фильма тридцатилетний Ален живет в психиатрической клинике. Он не сумасшедший, но он нервнобольной человек, ни в чем не находящий себе успокоения. Коротка его любовь к молодой итальянке. Он не собирается жениться на ней. По ночам его преследуют кошмары. Доктор советует герою вернуться в Нью-Йорк к жене... Но тот не хочет... Без цели слоняется герой фильма по улицам, встречается со своими знакомыми и друзьями, ни в чем не находя смысла. В конце концов, оставшись один в своей комнате, он вынимает револьвер, последний раз звонит своей девушке и, тщательно нащупав сердце, спускает курок. Вот и вся история, рассказанная Луи Маллем. Она рассказана изысканно... Но что в этом толку? Фильм «Затухающий огонь» лишь еще одно звено в цепи многочисленных больных произведений искусства, выражающих депрессию и разочарование, философию крайнего субъективизма.

К этим болезненно-психологическим фильмам примыкают многие фильмы так называемого «прямого кино», то есть кино наблюдений. За мнимой объективностью таких картин—все тот же яростный субъективизм. Режиссеры выходят на улицы и снимают, казалось бы, первые попавшиеся уличные сцены. Но это только кажется... Они выбирают их, они их отсеивают. Им нужны только тягостные, только мрачные, только больные зарисовки жизни. Под маской реализма в этих фильмах все тот же субъективизм, все та же тенденция, что и в фильмах Рене и Малля, формально не принадлежащих к «прямому кино». Сочетание принципов «прямого кино» с сюжетным кинематографом, строящим свою драматургию на психоанализе, продемонстрировала американская женщина-режиссер Ширли Кларк. В поставленном ею фильме «Холодный мир» анализируются чувства и переживания подростка-негра, живущего в Гарлеме. Герой все время задает себе вопрос: что он должен делать, как жить? Но ничего придумать он не может, а жизнь неумолимо толкает его в одну из бандитских шаек. Кончается фильм тем, что мальчика арестовывает полиция. Все это показано на фоне отлично снятого Нью-Йорка. Страшный, грязный, бесчеловечный город, жестокий к людям, если у них нет денег и если они к тому же обладают черной кожей,— таков современный Нью-Йорк в изображении Ширли Кларк... Ее фильм при всех его недостатках содержал острую критику одной из самых тягостных сторон жизни США.

Итальянские кинематографисты показали на фестивале девять художественных фильмов, но бесспорно самым значительным явился фильм режиссера Франческо Рози «Руки над городом». Сюжет в фильме после очень активной завязки, где показано, как в Неаполе рушится только что выстроенный дом, строится в виде острой политической дискуссии. Ее ведут крупные дельцы, правительственные чиновники и деятели партий — правых и центра.

За этой игрой интересов раскрывается мрачная картина коррупции, подкупа, спекуляции.

Для итальянцев, да и не только для них, разоблачение махинаций, происходящих вокруг земельных участков и строительства домов, — большое, важное дело. Поэтому фильм был встречен горячо и сразу приобрел большой вес, он задел за живое. Это все правда, все, что показано в картине,— говорили нам простые итальянцы после просмотра,— и это касается всех. На экране не некий абстрактно кинематографический мир, не кошмар преступлений, а конкретная жизненно важная проблема, которая смело решена режиссером Рози... Может быть, несколько рационально, несколько сухо, прямолинейно, но зато ясно, остро и, главное, с прогрессивных позиций, в интересах народа.

Среди остальных итальянских фильмов, показанных на фестивале, наибольший интерес представляет фантастическая картина «Омикрон» (режиссер Уго Грегоретти)—об обитателях иных планет, которые вселили свой дух в тело убитого молодого рабочего. Сделавшись как бы инструментом, выполняющим приказы «сверху» — с планеты Омега,— рабочий поражает всех окружающих быстротой, с какой он работает, и абсолютной безропотностью. Постепенно он становится орудием в борьбе против рабочих. Но все же приказ «сверху» оказался бессильным, когда от героя потребовали того, что было несовместимо с человеческой порядочностью, честностью по отношению к девушке, и того, что вконец бы разрушило рабочую солидарность...

Опыт создания послушного получеловека-полуавтомата не удался. Об этом в оригинальном сюжете и рассказала картина «Омикрон»...

●

Трудно даже вкратце описать все показанные на фестивале картины, хотя некоторые из них, не вошедшие, так сказать, в первые ряды и не приковавшие к себе большого внимания, все же были интересными той или иной своей стороной. Так, очаровательную народную поэтическую сказку рассказал нам с экрана чехословацкий режиссер Иржи Вайс в фильме «Золотой папоротник».

Совсем иная, непривычная Джина Лоллобриджида предстала перед глазами зрителей в фильме Ренато Кастеллани «Безумное море».

В своей новой роли актриса попыталась отказаться от привычного для нее рисунка характера молодой задорной, женственной героини, пленяющей всех окружающих. Итальянская пресса с похвалой отозвалась о мужестве актрисы, решившей создать трудный и новый для себя образ.

Французский режиссер Робер Энрико в фильме «Приятная жизнь» соединил рассказ о жизни простых людей Франции с хроникой, с политическими проблемами, тревожащими сегодня весь мир. Воспоминания о войне и страх перед новой войной, перед мобилизацией отравляют жизнь простых людей Франции.

Картина несет на себе печать пацифизма, в ней весьма неточен анализ причин, могущих породить новую войну, но налицо серьезная попытка связать частную жизнь человека с судьбами всего мира, показать проникновение больших мировых проблем в быт, в жизнь современных людей.

●

Вот я и добралась до рассказа о том, как были приняты на фестивале в Венеции наши советские фильмы «Вступление» И. Таланкина и «Большая дорога» Ю. Озерова.

Первой показывалась картина Таланкина. Утром был просмотр для прессы, вечером состоялся конкурсный просмотр. Надо сказать, что публика на Венецианском фестивале капризная. Очень многие картины шли в полупустом зале и сопровождались бесконечным хождением опоздавших. Не так уж много народу приезжало смотреть фильмы из Венеции, ходили те, кто жил на острове Лидо. Да и то ходили с выбором... Все это было совсем не похоже на Московский фестиваль, привлекающий всегда огромную массу народа. Нигде, ни в одной стране, где мне пришлось побывать, я не встречала такой горячей заинтересованности в судьбах искусства, как у нас. Выставки живописи, международные фестивали, премьеры в театре, народные фестивали в разных городах, литературные дискуссии, лекции в народных университетах. Об этом я и думала в Венеции, проходя по пустым залам выставки полотен Карпаччо, об этом же я думала и много раньше, сидя в почти пустом стокгольмском кинотеатре на премьере фильма Чаплина «Король в Нью-Йорке».

Однако советские фильмы привлекают всеобщее внимание даже в Венеции. Когда мы пришли вечером в зал Дворца кино, то он оказался полным. Фильм смотрели внимательно, по окончании дружно аплодировали.

«Вступление» — хорошая, добрая, жизнеутверждающая картина. Ее главное достоинство в глубокой вере в человека, какую исповедуют авторы (В. Панова и И. Таланкин). Это вера в человека, в его ум и сердце дает право авторам вести смелый разговор о темных сторонах жизни, о страданиях, о слабости и несправедливости. Ясная цель и ясная мысль. Рассказ о поколении, ставшем плечом к плечу со взрослыми во время Отечественной войны, о чувстве долга и ответственности. Успех картины определился сразу. Иначе и не могло быть. И как итог — две премии в Венеции и одна — в Риме...

Картина Ю. Озерова «Большая дорога», показанная на дневном сеансе, тоже прошла отлично. У нее была очень хорошая пресса. Юмор, отличный народный юмор картины, был по достоинству оценен критиками и зрителями, наградившими фильм долго не смолкавшими аплодисментами.

Обе наши картины среди множества больных, декадентских, мрачных или откровенно сексуальных произведений можно было бы сравнить с глотком чистой воды. Столько в них было душевного здоровья, чистоты, свежести!

...Самая прелестная Венеция — это Венеция на рассвете. Туристы и гости фестиваля еще спят после очередного ночного приема. Воздух свеж и прозрачен. Ломающийся мальчишеский голос распевает песню. Разносчики из магазинов мчатся на велосипедах. Вот один из них — совсем мальчуган — остановился и переложил фрукты в корзине так, чтобы было красивее. Полюбовался и поехал дальше. Он это сделал просто так, для себя, по врожденному чувству прекрасного.

Это чувство в крови у итальянского народа. Впрочем, оно присуще всем народам мира. Это прекрасное и жизнеутверждающее начало, живущее в каждом народе, весьма далеко от больного, декадентского, изощренного искусства, от мрачных и пессимистических, а то и патологических опусов, во множестве появляющихся в наше время и в кино, в литературе, и в театре буржуазных стран... Это многие понимают.

Не потому ли так успешно закончился просмотр в Венеции наших старых фильмов, что там все ощутили это народное и революционное во всей его мощи? Не потому ли всегда с такой радостью встречают наши лучшие современные фильмы?..

Б. ГАЛАНОВ

«Бремя белых»

«Лоуренс Аравийский» и «55 дней в Пекине» — два новейших супербоевика, первый английского, второй американского происхождения. На Западе теперь часто пишут, что фильмы-колоссы вызваны к жизни соперничеством кино и телевидения. Публику хотят ошеломить таким зрелищем, которого не увидишь на маленьком голубом экране телевизора. И вот стали появляться фильмы, где все поражает воображение — цвет, свет, декорации, костюмы, новинки кинотехники, масштаб массовых сцен, не говоря уже о созвездии исполнителей главных и даже второстепенных ролей.

В красочной программе, которую я купил перед началом фильма «55 дней в Пекине» в парижском кинотеатре «Ришелье», подробно описывалось, как снимал режиссер Николас Рэй этот постановочный и дорогостоящий фильм: в двадцати километрах от Мадрида у подножия гор Гвадаррамы, там, где дорога сворачивает к дворцу Эскориал, вырос целый город, с десятком мелких лавчонок, миссионерской школой, храмом Солнца и макетом древней стены высотою в двенадцать метров и в то же время достаточно широким, для того чтобы пропустить в свои ворота одновременно четыре экипажа. А неподалеку появилось множество маленьких современных зданий, где разместились магазины, парикмахерская, примерочная, костюмерная, комнаты отдыха, столовая на тысячу человек. Ведь в массовках одновременно участвовали сотни и сотни актеров.

Прочитав такое описание, поглядев фотографии Авы Гарднер в роли русской красавицы баронессы Натальи Ивановой и ее главных партнеров — англичанина Дэвида Найвена и американца Чарлтона Хестона, который приобрел всемирную известность после исполнения роли Бен-Гура в одноименном фильме и оказавшегося столь же неотразимым в парадной форме офицера американского флота, как и в римской тоге, — трудно, конечно, устоять перед искушением кинематографа. Однако наивно думать, что все дело только в соперничестве с телевидением и что постановщик фильма был тем единственно и озабочен, как бы дать зрелище поэффектнее.

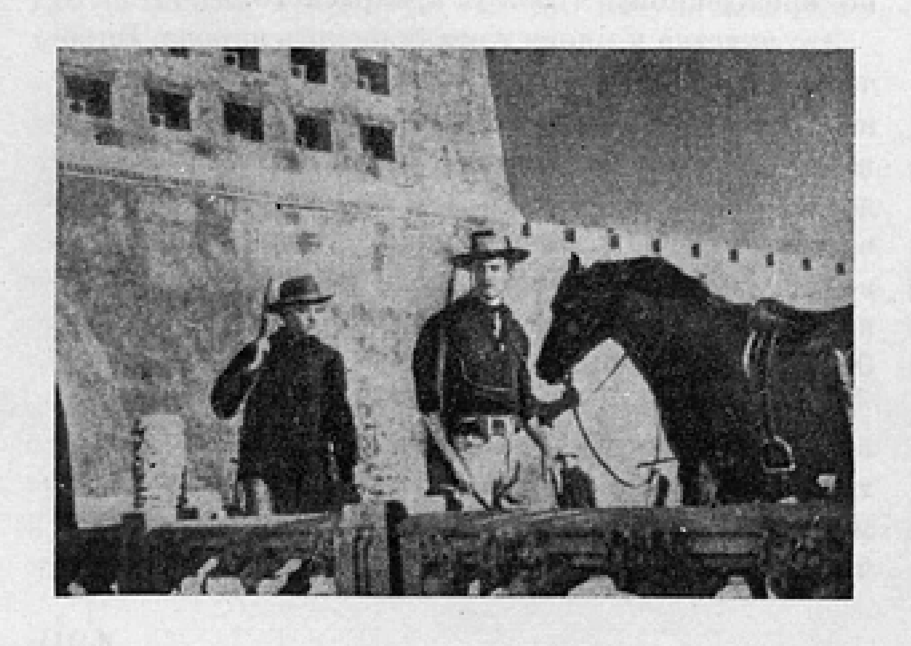
В той же программе я прочитал, что продюсер фильма «55 дней в Пекине» Самуэль Бронстон вынужден был пойти на большие расходы и снимать Китай в Испании, потому что не имел возможности производить съемки непосредственно в тех местах, где развертывается действие. Неуклюжее это объяснение может вызвать только улыбку. Вряд ли Бронстон мог всерьез помышлять о съемках в Китае такого фильма, который проникнут враждой к народу Китая и к прошлому этой страны. Эпизод в истории Ихэтуаньского восстания, больше известного под именем «боксерского», захват восставшими Пекина и осада иностранного квартала в июне — июле 1900 года, изображен в фильме как извечный конфликт цивилизации и варварства.

Ради того чтобы утвердить эту идею, в окрестностях Мадрида строились чуть ли не самые дорогие за время существования кино декорации, из разных стран привлекались актеры, тратились огромные деньги на съемки фильма...

Но герои «55 дней в Пекине» — морской офицер Мэтт Льюис, с такой находчивостью обороняющий иностранный квартал от восставших, или же английский посол в Пекине сэр Артур Робертсон, с легкостью сменяющий расшитый золотом мундир дипломата на солдатскую рубаху,— не просто дипломаты, разведчики, воины. Они своего рода «подвижники». В этом и заключается идея фильма. Знаменитый колонизаторский призыв Киплинга—«несите бремя белых»—как нельзя лучше отвечает их моральному, нравственному кодексу.

Еще отчетливей это подчеркнуто в облике полковника Лоуренса в фильме Дэвида Лина. Как известно, Лоуренс был ловким и проницательным агентом Интеллидженс Сервис, который много потрудился над тем, чтобы оторвать арабские племена от Турции и подчинить их влиянию Англии. Однако авторы фильма избегают касаться этой деликатной темы. Если верить им, Лоуренс бескорыстно бо-

«55 дней в Пекине»

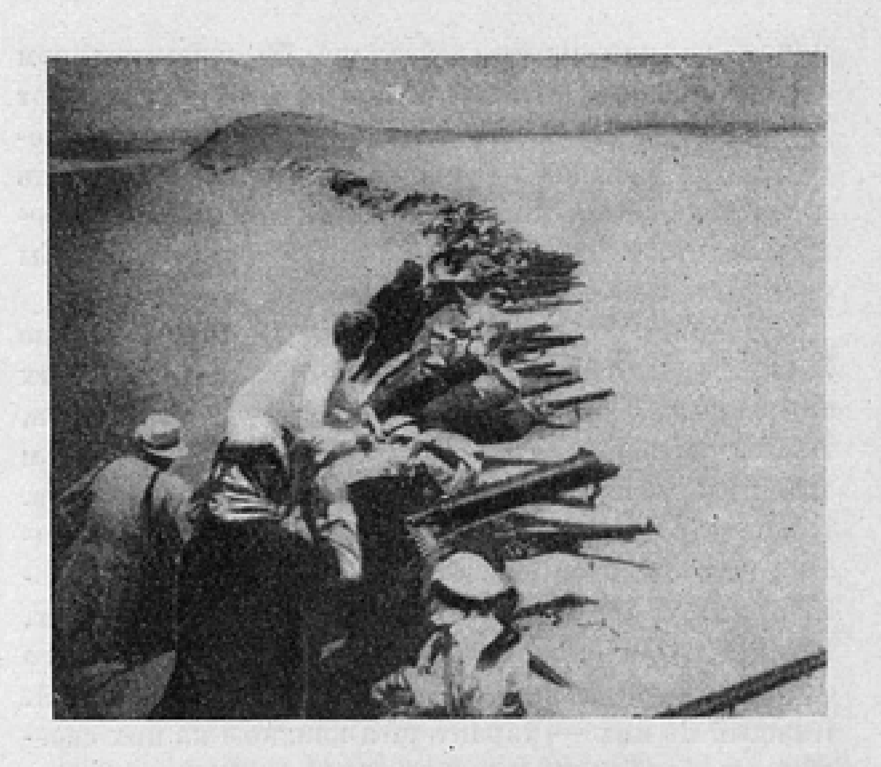


ролся за независимость арабов, руководствуясь исключительно чувством любви к ним, желанием помочь арабской нации освободиться от турецкого ига. И уж конечно, Лоуренс куда лучше драчливых арабских шейхов, ослепленных взаимной ненавистью, представляет, что нужно их народам для процветания и благополучия.

С точки зрения идеологов буржуазного строя, герои, подобные Лоуренсу, и есть настоящие герои буржуазного мира. А для того чтобы у зрителей еще больше укрепилось доверие к их нравственным и моральным качествам, авторы фильмов заставляют тянуться к Лоуренсу молодых арабов Касема и Маджида, готовых делить с ним все опасности и все невзгоды, к полковнику Мэтту Льюису — маленькую сироту Терезу, дочь китаянки и американца. Кстати сказать, благодаря искренности и непосредственности юной актрисы Лин Си Мон во всех эпизодах с ее участием пробиваются подлинная теплота и человечность. Полковник суров, сосредоточен, молчалив. Тереза — боязлива, застенчива. Это беззащитный зверек, которого долго мучили и обижали. Поймет ли он ее? Оценит ли детскую преданность и любовь?

И когда в последней сцене полковник со своими моряками покидает Пекин, Тереза боязливо жмется в толпе. Заметит? Вспомнит? Слава богу, заметил, и протянул ей руку, и посадил перед собой на коня. И вот счастливая, улыбающаяся Тереза едет вместе с полковником впереди отряда...

Герои «55 дней в Пекине» действуют весьма прямолинейно. Да и сколочен фильм грубо. Однако мне бы не хотелось, чтобы у читателей статьи сложилось впечатление, будто и образ Лоуренса в фильме Дэвида Лина целиком соответствует тем стандартам, которые на протяжении десятилетий вырабатывало для своих идеальных положительных героев буржуазное кино. Это герой достаточно традиционный, и в то же время он где-то спорит с традицией. Ведь Лоуренс в фильме выступает не только как храбрый английский офицер и патриот, но и как непримиримый критик кастовой и национальной ограниченности английского офицерства, а с косным, невежественным английским командованием он находится в острейшем конфликте. Этот мотив введен в фильм для того, чтобы привлечь симпатии зрителя наших дней к Лоуренсу — без таких приманок герой никого к себе не расположил бы. Среди множества драматических сцен, которыми изобилует фильм, хочется вспомнить одну: измученный многодневным переходом через пустыню, почти умирающий от жажды, Лоуренс является в английский офицерский клуб. С ним верный Маджид. Да и сам Лоуренс в своем любимом одеянии араба. Его не узнают. Ему приказывают покинуть клуб: арабам вход запрещен. Окруженный плотным кольцом разъяренных офицеров, Лоуренс спокойно наливает в бокалы лимонад. Первый — арабу Маджиду, второй — себе. Какой щелчок твердолобым, лощеным крикунам! Какое жестокое оскорбление! Но дело не только в том, что в фильме Лоуренс изображен человеком, поднявшимся над кастовыми, национальными предрассудками своей среды. Он один достойно несет «бремя белых». Один или, может быть, в числе немногих. И поэтому в конечном счете, столько сделав для укрепления колониального владычества Англии, он оказывается в глазах английского правительства фигурой нежелательной среди арабских племен и даже опасной. По крайней мере такова сильно приукрашенная версия легенды о разведчике Лоуренсе, которой придерживаются авторы фильма.



«Лоуренс Аравийский»

Насколько им это в фильме удалось, вопрос особый. Слишком неблагодарную задачу взяли на себя авторы «55 дней в Пекине» и «Лоуренса Аравийского» — выставить в идеальном свете темные и жестокие страницы истории колониальных усмирений и завоеваний. Мрачные прототипы встают за «идеальными героями», изображенными на экране. Но бесспорно и то, что постановщик фильма «Лоуренс Аравийский» Дэвид Лин, стремясь доказать недоказуемое, вложил много таланта в свою новую работу.

«Лоуренс Аравийский» — следующий фильм Лина после «Моста через реку Квай», который собрал множество международных премий и принес его постановщику всемирную славу. Уверенный режиссерский почерк виден и в новом фильме Лина, быть может поставленном даже с большим размахом, чем предыдущий и отлично снятом оператором Фредом Янгом. От первого до последнего кадра фильм этот

полон напряженного действия. В стремительном порыве арабы атакуют сильно укрепленный порт Акбы. Впереди на белом верблюде, в белых развевающихся одеждах шейха скачет Лоуренс, как вождь и пророк. Летят под откос турецкие поезда с боеприпасами, взорванные руками Лоуренса. Арабы оцепляют платформы с лошадьми.

Сценарист Роберт Болт, режиссер и талантливые актеры внесли в фильм помимо отлично сделанных зрелищных эффектов психологическую сложность, внесли проблемность, благодаря которым фильм этот далеко отрывается от обычных супербоевиков. В нем есть достаточно глубокие внутренние коллизии; есть сложное переплетение социальных, экономических и политических интересов — английских, турецких, арабских; есть, наконец, и мотивы личного соперничества властолюбивых арабских вождей. Каждый из них — характер, и каждого из них своеобразно, с блеском играют талантливые актеры: англичанин Алек Гиннес, исполнявший главную роль в фильме «Мост через реку Квай», на этот раз выступает в роли лукавого, проницательного, невозмутимого принца Фейсала; американец Энтони Куин с блеском играет шейха Кувейта Ауда, одного из «самых великих воинов Северной Аравии»; египтянин Омар Шариф, которому на Западе теперь прочат славу «нового Рудольфо Валентино», очень хорош в роли молодого, необузданного шейха Али ибн эль-Хариша.

Что же касается самого Лоуренса, то Дэвид Лин искал на эту роль актера, еще ни разу не снимавшегося в кино. Выбор пал на ирландца Питера О'Тула, одного из самых известных молодых английских театральных актеров. Многие черты подлинного Лоуренса ему предстояло затушевать, многие вымышленные, напротив, приукрасить. В конечном счете Питер О'Тул создал живой, нестандартный, хотя и бесконечно далекий от подлинного Лоуренса образ человека благородного во всех отношениях, честного, глубоко чувствующего, буквально одержимого идеей арабского единства, располагающего к себе внешне, одним словом, достаточно привлекательного, для того чтобы даже сделать излишним присутствие на экране красавицы-героини.

И еще одного равноправного героя фильма необходимо назвать здесь. Этот герой — песок, то ослепительно белый, то красноватый от нестерпимого жара, то совершенно черный, то ласковый, то грозный, то неподвижный и молчаливый, а то со звоном и свистом мчащийся навстречу караванам, поднимающийся столбом до самого неба и вдруг осыпающийся вниз на головы людей обжигающим дождем.

...Таковы новые супербоевики западного кино. В грандиозной борьбе идей, которая происходит сегодня в мире и от которой кино не может оставаться в стороне, такого рода фильмы призваны сыграть роль могучего орудия буржуазного идеологического воздействия на души и сердца. Сейчас, когда рушатся самые основы колониализма, стоит напомнить, что́ за «благородные люди» были эти лоуренсы аравийские, с каким достоинством они несли «бремя белых» и какую «пользу» принесли тем народам, которых привели под владычество колониальных держав. А чтобы заставить зрителей поверить в эту сладкую ложь, привлекаются талантливые режиссеры, актеры, сценаристы, приводится в действие вся мощь современного цветного широкоформатного кино...

НА КИНОСТУДИЯХ АНГЛИИ

Журнал «Филмз энд филминг» сообщает о новых работах мастеров английского кино.

Режиссер Питер Гленвилл работает над экранизацией пьесы Жана Ануйя «Беккет», действие которой происходит в XII веке. Гленвилл уже поставил эту пьесу на сцене с Лоуренсом Оливье и Энтони Куинном в главных ролях, однако, как заявил он, работа над спектаклем ни в какой мере не окажет влияния на фильм.

Роль архиепископа́ Беккета исполняет в фильме Ричард Бартон, короля Генриха II— Питер О'Тул; это его вторая работа в кино после «Лоуренса Аравийского».

В фильме «Однажды летом»— режиссерском дебюте Десмонда Дэвиса — наряду с исполнителями главных ролей Ритой Ташинхэм и Питером Финчем занята также Линн Редгрейв, двадцатилетняя дочь одного из крупнейших английских актеров Майкла Редгрейва.

Питер Финч снимается также в комедии «Любитель тыквы» Джека Клейтона.

«Эскадрилья 633» — так называется новый фильм, над которым работает режиссер Уолтер Грауман. Это будет история уничтожения английскими летчиками во время второй мировой войны расположенного в Норвегии нацистского завода.

В одной из главных ролей снимается американский актер Клифф Робертсон.

На острове Майорка ведутся натурные съемки фильма «Соломенная женщина» (режиссер Бэзил Дирден). В главных ролях: Джина Лоллобриджида, Син Коннер и Ральф Ричардсон.

«ЧЕТЫРЕ ДНЯ НЕАПОЛЯ»

(*Италия*)



В фильме Альдо Вергано «Солнце еще восходит», созданном в 1946 году, есть незабываемая сцена. Участник движения Сопротивления — молодой итальянский священник, роль которого играет тогда только что дебютировавший в кино Карло Лидзани,—идет на расстрел. Казнь происходит на одной из площадей маленького города. Все жители собрались или согнаны сюда. Проходя сквозь толпу, священник читает молитву, а толпа повторяет ее за ним. Первые слова он произносит почти шепотом, как бы про себя, и толпа отвечает едва уловимым шелестом, шорохом губ. Но услышав этот отклик народного сердца, герой возвышает голос. Нарастает и сила народного эха. С каждой фразой все тверже, решительнее, воодушевленнее звучат слова приговоренного к смерти, и все мощнее отзывается хор горожан. Это уже не молитва покорности судьбе, не мольба о милосердии, а грозная клятва бойцов, демонстрация несломленного духа, презрения к врагу, готовности продолжить дело, за которое умирает партизан.

В этой потрясающей сцене, в этом образе непобедимого мужества и силы народа, его неистребимого свободолюбия лежит зерно нового итальянского фильма о Сопротивлении, созданного уже в наши дни,— фильма «Четыре дня Неаполя» режиссера Нанни Лоя.

Об этом фильме нельзя сказать, что в его основу положены подлинные исторические события, потому что он весь — от первого до последнего кадра — эти самые события, как они были. Работая над сценарием, его авторы тщательно изучили все исторические материалы, рассказы очевидцев, литературные источники, в частности, книгу писателя-коммуниста Альдо Де Яко. Их произведение — исторический документ, воссозданный магией искусства, сообщившего ему сочность жизненных красок и концентрированную силу художественного выражения фактов и людских судеб.

Фильм «Четыре дня Неаполя», демонстрировавшийся на Третьем Московском международном кинофестивале вне конкурса, удостоен приза Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами и приза Международной федерации кинокритики (ФИПРЕССИ).

Главный герой фильма — народ: старые, молодые совсем юные; отцы и сыновья, деды и внуки, матери и жены. Двенадцать тысяч неаполитанцев принимали участие в съемках. Многие из них—живые свидетели и даже участники незабываемых «четырех дней». Они помнят эти самые узкие улочки, которые запечатлены сейчас на экране, в дыму боя, в крови восставших.

Правда, в картине снимался ряд известных актеров — Реджина Бьянки, Леа Массари, Жорж Вильсон, Жан Сорель. Но они в буквальном смысле этого слова растворены в толпе. Рядом с ними, наравне с ними действуют десятки, сотни людей, каждый из которых в своей образной выразительности не уступает профессионалам, а, вернее сказать, сами профессионалы настолько прониклись этой атмосферой реальности происходящего, так сроднились с этим «взаправду» живущим своими драмами, героическими подвигами миром, что стали его органической, неотторжимой частицей.

...Сентябрь 1943 года. Италия объявила о капитуляции. Но гитлеровцы хотят принудить ее продолжать сражаться за бесноватого фюрера, за «Третий рейх». Неаполь оккупирован немцами. Для острастки населения на одну из площадей выведен итальянский моряк. Совсем юный, обаятельный парень. Он ни в чем не виноват. Мы видели только что, как он радовался перемирию. Но его улыбка и привела к тому, что вчерашний союзник, а ныне враг поставил его под дула автоматов. Насильно согнанным на площадь горожанам предлагается аплодировать казни. И под угрозой тех же автоматов на площади раздается зловещий сухой треск, как будто не люди бьют в ладоши, а мертвецы позвякивают костями. Живое не может приветствовать зверство. Сейчас торжествует смерть. А жизнь отвечает сдавленными рыданиями.

С автоматической жестокостью гитлеровцы изгоняют тысячи неаполитанцев из их жилищ, расположенных вдоль моря: эта зона превращается в оборонительный пояс.

Главный оператор Марчелло Гатти и те, кто работал вместе с ним, великолепно сняли эти тысячные толпы, людской поток, текущий по улицам. Над головами бедняков плывут, как по волнам после кораблекрушения, корзины, тюки, матрацы—убогий скарб нищеты. Кто-то несет картину, такую сейчас ненужную, но хранящую частицу привычного уюта, семейных связей и традиций, растоптанных сапогом оккупанта. Кто-то изнемогает под тяжестью чемоданов, куда, наверное, наспех брошены немудреные пожитки, накопленные годами мучительного труда. А позади всех, неумолимо сомкнув приклады автоматов, шагают насильники в стальных шлемах.

Картина сама по себе достаточно впечатляюща. Но авторы добавляют еще один штрих, делают небольшой акцент, который освещает все происходящее особым лучом. И в эти драматические минуты, когда каждый как будто бы занят лишь своим горем, проявляется благородная, таящая в себе семена будущей победы человеческая солидарность. Женщина с измученным лицом и полными горя глазами ищет свою малолетнюю дочь. Кажется, немыслимо найти девочку в такой лавине. Но десятки заботливых рук передают над головами плачущего ребенка, возвращают его матери.

Бедняки дают приют беднякам, делятся с ними скудными пайками. Правда, отец семейства не скры-

вает своей радости, когда маленький пришелец, оглушенный событиями дня, робко отказывается от еды. Но хозяйка дома делает вид, что не замечает проявления эгоизма своего мужа, и накладывает ребенку в тарелку равную со всеми порцию макарон.

Ночью беженцы наблюдают картину, похожую на фантастические видения ада: оккупанты поджигают и взрывают оставленные у побережья дома. В отблесках пламени мелькают черные фигуры разрушителей, перебегающих от жилища к жилищу, чтобы направить туда струю из огнемета.

А на утро жизнь города, кажется, входит в новую колею.

По пустынным обезлюдевшим улицам Неаполя зловеще ползут немецкие танки. Город словно вымер. Ни души. Но в действительности он лишь притаился, а не покорился.

И вот!.. В немецкую облаву попала группа юношей. Вместо того чтобы покорно стоять с поднятыми руками, отвернувшись к стене, смельчаки, получив от товарищей оружие, бросаются в атаку на гитлеровцев.

Истребив немецкий патруль, герои кладут на крышу изрешеченного в перестрелке такси труп своего товарища и отправляются в путь. Они стоят на подножках машины, победно машут оружием и дерзко, страстно зовут горожан выступить против насилия, подняться на бой. Медленно движется старенький изуродованный автомобиль мимо окон, прикрытых жалюзи, мимо плотно запертых дверей и подъездов. Но призыв отважных не может не быть услышан!

Ночью в квартиру, где лежит убитый, приходят неаполитанцы, чтобы отдать герою последние почести. Прибегают женщины. У одной пропал сын, вторая ищет мужа, третья — брата. С воплем врываются они в комнату, но, узнав, что погибший не их родственник, не могут скрыть своей личной радости, хотя тут же гасят ее и искренне присоединяются к общей скорби.

В этом умении угадать и передать всю сложность движения человеческого сердца, сочетать высокую патетику и тонкий психологизм — одна из сильных сторон фильма, в котором радость и горе, скорбь и счастье, плач и смех сливаются так же, как они сливаются в жизни.

Гнев созрел в сердцах. Руки, против воли аплодировавшие палачам, теперь сжимают винтовки и гранаты. Начинают сражение и те, кто еще не имеет оружия.

Гитлеровцы устраивают облаву на мужчин. Оцепляют улицы и кварталы. Выволакивают из квартир всех подряд, без различия возраста и профессии. И снова улыбка кинематографистов: среди попавших в облаву — итальянский фашист-чернорубашечник. Он ругается и пытается втолковать немецким солдатам, кто он такой. Но его не слушают. Гитлеровцы не очень-то доверяют своим вчерашним союзникам.

Всех, кого удалось захватить врасплох, гонят прикладами к фургонам. За братьями, мужьями и отцами бегут женщины. Их сотни. Они окружают машины, обступают тесным кольцом гитлеровских вояк. Неумолимо надвигаются на них. Надвигаются молча, сосредоточенно, готовые ко всему. И вдруг, как вихрь, налетают на машины, опрокидывают охрану, открывают двери фургонов...

Один за другим следуют кадры всенародного сопротивления. На отряд карателей, шагающий по узкой улочке, сыплется сверху град из... столов, стульев, комодов, кроватей и даже унитазов и эмалированных ванн. На гитлеровцев, построившихся на стадионе для расстрела заложников, обрушивается огонь автоматов и пулемета.

Воспитанники детской колонии запирают в карцер своих надзирателей и, объединившись с детьми улицы — «скуньицци»,— тоже отправляются воевать против захватчиков. Они действуют как подлинные герои. И директор колонии, считавший своих подопечных отпетыми разбойниками, отдает должное их мужеству и благородству и сам присоединяется к ним.

Каждая улица, каждый дом становятся ловушкой и могилой для гитлеровцев. Эти кадры всенародного сопротивления полны высокой поэзии и гражданской патетики...

Наступает утро победы. Гитлеровские офицеры вступают в переговоры с «оборванцами» и принимают их требование покинуть город. Враг капитулирует. Немецкие танки под ликование народа, заполнившего теперь улицы, уходят.

Пожалуй, лишь во второй части картины ее отдельные эпизоды чересчур детализированы, подробны и потому теряют несколько свою динамичность, кажутся затянутыми. Но в целом картина смотрится с захватывающим интересом.

Отразившая народную бурю, она сама вызвала бурю восторга и ярости. С восторгом встретил ее демократический зритель Италии, и, конечно, прежде всего неаполитанцы. Яростью захлебнулись представители реакционных сил. Посредством цензуры пытались они задушить картину, не допустить ее выхода на экраны. Оголтелую кампанию против фильма повела аденауэровская печать. Фашисты, окопавшиеся в боннском государстве, подняли крик притворного негодования: мол, гитлеровские войска не зверствовали в Неаполе. «Нам уже надоели эти обвинения в убийствах»,— заявил один из высокопоставленных боннских чиновников. Номер не прошел. Убийц, мерзавцев и преступников заклеймили еще раз.

Фильм «Четыре дня Неаполя»— крупное, многообещающее явление прогрессивной итальянской кинематографии наших дней. Пожалуй, впервые деятели кино Италии с такой силой и широтой показали народную героическую эпопею. Неореализм еще не знал картин, в которых бы **так** был показан **победоносный** народ. Глубоко прав Аджео Савиоли, который в газете «Унита» определяет этот фильм как «кульминационный пункт идейного и художественного подъема, характеризующего нашу кинематографию последних лет и берущего свое начало в истории Сопротивления».

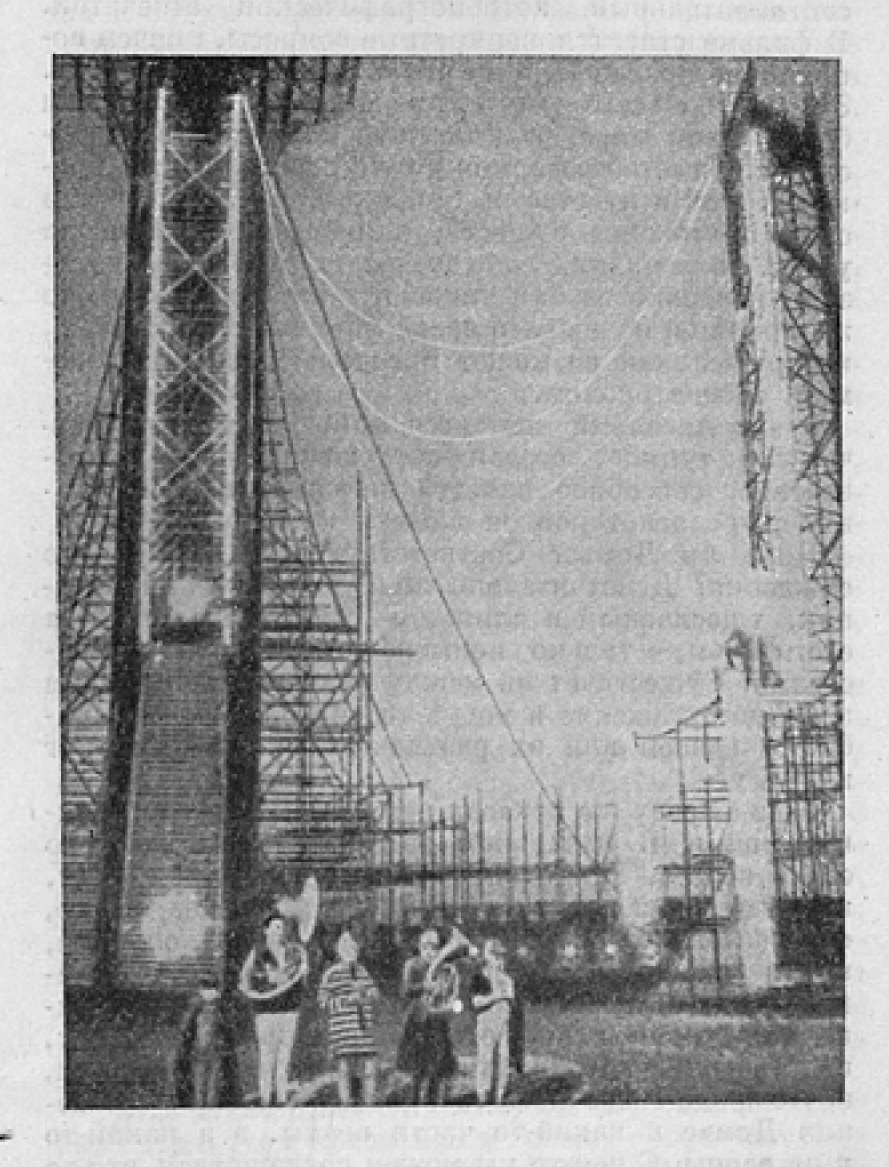
В свое время Чезаре Дзаваттини так сформулировал один из принципов неореализма: «Кино никогда не должно оборачиваться назад. Оно должно принять как непременное условие современность. Сегодня, сегодня, сегодня, сегодня».

Нанни Лой обратился к событиям двадцатилетней давности. А между тем его фильм, явно поставленный в лучших традициях неореализма, глубоко современен. Он современен по самому своему духу, выражающему героическую готовность народа в любой момент дать самый решительный отпор фашизму. Он демонстрирует непобедимость народа, его нравственное величие, силу коллективизма. Все это живет и торжествует. Сегодня, сегодня, сегодня.

Г. Капралов

«ВОСЕМЬ С ПОЛОВИНОЙ»

(Италия)



В современной итальянской и европейской кинематографии творчество Федерико Феллини несомненно представляет собой интересное и вместе с тем тревожное явление. Феллини, по моему мнению, не реалист в глубоком и точном смысле этого термина. Он скорее натуралист определенного направления. Одиночество его героев, начиная с фильмов «Белый шейх» и «Маменькины сынки», их разобщенность, пусть даже помимо воли самого режиссера, берут свое идеологическое начало в той авангардистской литературе периода между двумя войнами, духовным отцом которой был датский философ Сёрен Кьёркегор.

Разобщенность таких героев Феллини, как Джелсомина, Дзампано, Аугусто, Кабирия, Марчелло и Гуидо,— следствие человеческого одиночества, воспринимаемого художником как нечто извечное и неизменное, диаметрально противоположное временному, порожденному конкретными условиями одиночеству, которое можно назвать диалектическим. Изображение такого одиночества присуще критическому реализму — великим произведениям Бальзака и Стендаля, творениям Сервантеса и Толстого. Первый тип одиночества является полной противоположностью второму, властвуя над всей жизнью и творческой деятельностью человека. Такое одиночество лишено всякой перспективы, если не считать религиозно-мистической, тогда как второе — это лишь момент борьбы за рациональное и достойное человека решение.

Так, например, у Дзампано, у жулика Аугусто и «грешницы» Кабирии нет иной перспективы в жизни, кроме «приобщения к божьей благодати» через посредство «нищих духом».

«Мы можем достичь абсолюта,— утверждает Кьёркегор,— постольку, поскольку последователем Христа может стать лишь тот, кому сам господь предопределил им быть». На Дрейера и Бергмана (хотя последний, запутавшись в сетях Кьёркегора, мучительно ищет выхода помимо религии) датский философ оказал непосредственное, осознанное и соответственно переработанное влияние. На творчество Феллини Кьёркегор также влияет, хотя и не столь очевидно.

В этом отношении позиция Феллини в «Сладкой жизни» впервые за всю его творческую деятельность приобретает оттенок новизны, поскольку он сам непосредственно приближается к принципам экзистенциализма, то есть к позиции аналогичной Кьёркегору.

Как Кьёркегор когда-то, Феллини видит назревание критического периода и краха современной Италии и ее столицы пятидесятых годов. Это, утверждает он, панорама грандиозного крушения католической империи. Христианство, по Кьёркегору, лишая все общественное какой бы то ни было ценности и заставляя людей сосредоточивать все силы исключительно на спасении своей души, должно стать (точнее, стать вновь) духовным руководителем жизни. Католицизм — прибавляет Феллини в «Сладкой жизни» — перестал быть таким руководителем и должен вернуться к своим истокам, чтобы вновь обрести эту свою функцию.

Кадры, открывающие фильм,— Христос, летящий над столицей католицизма,— сразу же вводят нас в конкретную тему — обличение попранного учения. Как художественное полотно «Сладкая жизнь» действительно грандиозна и необычайно пластична. Автор не ограничивается наблюдением и описанием состояния, до которого докатилась аристократия. Феллини идет гораздо дальше, затрагивая деградацию, на которой основывается и которой питается миф о «женщине, воплощающей секс», кинозвезде («чудо» и «культ кинозвезд» — это два явления коллективного истеризма, имеющие много точек соприкосновения). Одновременно Феллини освещает и другие стороны жизни буржуазного общества — мир иллюстрированных изданий, журнализм, который не дает литераторам возможности хоть сколько-нибудь выразить себя, рисует гибель всех надежд и полный крах, который приводит интеллигента Штейнера к физическому самоубийству, а Марчелло, стремившегося стать писателем, к самоубийству моральному, к роли эксплуатируемого и проституированного существа.

Феллини выделяет одно из важных в буржуазном обществе явлений: сочетание религиозных и эротических устремлений. Любовь и то, какие формы она принимает, для внимательного исследователя может послужить одним из показателей состояния

Публикуя присланную нам из Италии статью Гуидо Аристарко — редактора журнала «Чинема нуово»,— редакция предполагает в одном из ближайших номеров вернуться к разговору о фильме «Восемь с половиной», получившем Большой приз Третьего Московского международного кинофестиваля.

общества. Однако нельзя ограничивать суждение о каком-либо обществе, основываясь только на сексуальном факторе и на создаваемых вокруг него мифах, поскольку причины нынешнего разложения имеют совсем иные и более глубокие корни.

Впрочем, не случайно нездоровое начало играет решающую роль в эстетике Кьёркегора. А ведь именно к Кьёркегору, пусть, повторяем, невольно, и приходит Феллини. Отказу от интриги, от фабулы (не в ее банальном значении) он обязан не столько свойственному ему натуралистическому методу или склонности к символике, сколько особому отношению к натурализму, особому «духу», который сам по себе отвергает рациональное углубление действительности. Действие, по Кьёркегору, означает чисто этическое воодушевление, в процессе которого не подобает думать: «а можно ли таким образом чего-нибудь добиться?» Подобный антагонизм приводит к тому, что этическое начало становится абсолютно несовместимым с каким бы то ни было стремлением человека действовать на благо всеобщего прогресса, которого, по Кьёркегору, вообще быть не может.

Сама необходимость возврата к истинному католицизму, не идущему на компромиссы, оказывается таким образом возможностью абстрактной; она относится к разряду того же одиночества, когда один человек не может открыться другому, не может с ним общаться, относится к иррациональности содержания, которое, отрицая всякое отношение между субъектом и объектом, допускает для человека одно единственное «движение в себе» и только одно отношение — между личностью и абсолютом, то есть богом. А поскольку действительность не может быть изменена человеком, поскольку он абсолютно бессилен, не остается ничего другого, кроме «чуда» и «божьей благодати». Сила человеческой мысли, как индивидуальной, так и общественной, полностью отрицается. Отвергается, как говорит Чаплин в «Огнях рампы», «самый прекрасный дар человеческий — интеллект».

Это положение подтверждается фильмом «Восемь с половиной».

«С первого же взгляда становится очевидно, что отсутствие четкой проблематики, или, если угодно, философской предпосылки, превращает фильм в серию эпизодов, целенаправленность которых неясна, хотя сами по себе они и забавны своим двусмысленным реализмом. Невольно спрашиваешь себя: какую цель преследуют авторы? Хотят заставить нас задуматься? Хотят нас напугать? С самого начала ощущается отсутствие подлинно творческого вдохновения. Сценарий не может быть назван и новаторским, хотя и обладает всеми недостатками произведения подобного рода. Возможно, это и есть доказательство того, что кино отстало на пятьдесят лет от всех других видов искусства».

Это говорим не мы, а Домье, писатель, которого пригласил Гуидо, герой фильма «Восемь с половиной», чтобы доработать свой сценарий, уточнить и сделать более ясными заложенные в нем мысли, помочь разрешить сомнения по поводу фильма, который он задумал снять. Это новый для Феллини персонаж, причем персонаж ведущий.

С первых же кадров фильм несет на себе приметы своего времени: видение застывшего, неподвижного мира, где все люди разъединены и где человек тщетно пытается парить в воздухе; эта попытка создать комедийные эпизоды кинематографическими средствами является одновременно и попыткой найти счастье в возврате к блаженному состоянию далекого детства. «Игра» подается всерьез, в том числе и фантазии комедийного характера, носящие на себе сентиментальный автобиографический отпечаток. В фильме ставятся конкретные вопросы, причем вопросы не праздные, а из числа самых наболевших. Это прежде всего место художника в современном буржуазном мире, взаимоотношения между личностью и обществом, формой и существом жизни, произведением искусства и критикой. Гуидо погряз в среде ничтожных существ, живущих с улыбкой на устах, но без каких-либо духовных запросов. Скользя по поверхности, они упиваются этой жизнью. В то же время он не доволен своей моральной слабостью, которую никак не может преодолеть, своим эгоизмом, эгоцентризмом.

Гуидо Ансельми пытается найти выход из творческого тупика, создав совершенно новое произведение, способное навести порядок в той путанице, среди которой он живет.

Прав ли Домье? Соответствуют ли истине его суждения? Действительно ли Гуидо великий путаник, тщеславный и слишком сентиментальный, а его фильм — только попытка с негодными средствами? Существует ли между этими двумя людьми взаимное уважение и могут ли они плодотворно работать вдвоем или их разъединяет недоверие друг к другу?

Домье сразу же показан неприятным, даже отталкивающим. В начальном эпизоде, поднимаясь во сне в небеса, Гуидо видит служащего кинофирмы, который тянет его за бечевку и опускает на землю, «окончательно» опускает. Значение этого символа, как и всех остальных в фильме «Восемь с половиной», вполне ясно, оно не вызывает никаких сомнений. Домье и продюсер олицетворяют критику, подрезающую крылья фантазии, а не голос совести, нечто вроде сказочного говорящего сверчка. Суждения Домье в какой-то части верны, а в какой-то и не верны. С чем-то мы можем соглашаться, что-то отвергать. Он говорит о необходимости повысить общий культурный уровень киноискусства, требует более строгой логики, более стройного мышления. Долг мыслящего человека, утверждает он, вносить ясность, а не усугублять путаницу.

В этом фильме нас утомляет обилие слов и образов, возникающих из ничего и в ничто уходящих. Здесь уместна цитата из Стендаля: «Одинокое «я», сосредоточенное на самом себе, в конце концов погибает».

В фильме «Восемь с половиной» есть прекрасные эпизоды: встреча с кардиналом, например, воспоминания о католическом колледже и о детстве, проведенном на ферме, и особенно ночные и дневные сцены на курорте. Это кадры, где сочетание умышленно забитых светом кусков с черными дает исключительный изобразительный эффект. Феллини обладает большим живописным дарованием художника-импрессиониста. И впервые в этом фильме, оставаясь верным своей импрессионистской манере, он испытывает влияние последних фильмов Антониони и в еще большей степени влияние Ингмара Бергмана, его «Земляничной поляны». Феллини как бы предоставляет времени возможность выйти из привычных берегов. Его герой свободно отдается внезапно возникающим воспоминаниям, мыслям, настроениям и мечтам, «флюидам сознания», ведет нескончаемый внутренний монолог.

При посредстве воспоминаний Феллини исследует прошлое... Он решительно черпает свои приемы из слияния реального и подсознательного. Сон развивается в двух планах: очевидном и скрытом, в грезах и наяву. Сравнение с Джойсом (с учетом разницы масштабов) здесь неизбежно. Как и для ирландского писателя, женщина для Феллини всегда или почти всегда олицетворяет эротическое начало. Окружающая ее среда неизбежно насыщена сексом, равно как и смысл относящихся к ней символов. Присутствие женщин в представлении главного героя соответствует потребности в обмане: Сарагина несколько похожа на Карлу, любовницу Гуидо, так же как Карла похожа на няню, а жена — на мать. Болезненное сознание вины угнетает Гуидо (как и самого Феллини). Однажды вечером на пляже он также осознает «смертельную красоту», и это сознание вызывает почти мистический экстаз, который уже никогда его не покинет. Образу девушки, которую описывал Джойс, здесь соответствует Сарагина, огромное неуклюжее существо, одетое в лохмотья. В ее косящих глазах странным образом светится материнство. Это первое в жизни Гуидо олицетворение секса, сразу же травмировавшее его, когда он был еще ребенком и воспитывался в католическом колледже. «Сарагина — это ад»,—говорит маленькому Гуидо его исповедник. Эта давняя вина продолжает угнетать Гуидо и поныне, когда ему уже сорок лет. Герой фильма, утверждает он, получил католическое воспитание, наградившее его неизгладимыми комплексами. Охваченный тревогой, Гуидо обращается за советом к кардиналу, загадочному персонажу с отсутствующим взглядом, устремленным в пустоту. У него серое морщинистое лицо, чуть ли не просвечивающее, «не от мира сего» тело. Это персонаж, невольно вызывающий реминисценции: Сарагина, колледж, совершенная «вина», пережитый позор и наказание.

Гуидо несчастлив. А почему бы ему быть счастливым? Не в этом призвание человека — отвечает кардинал. «Где сказано, что люди рождаются на свет для счастья?.. Вне церкви нет спасения... Кто вне церкви, тот во власти дьявола!»

Уже не впервые встречаем мы у Феллини тему церкви. Он католик по природе, католицизм у него в крови. Однако в эпизоде, где показывается колледж, прегрешение и наказание, покаяние и исповедь могут быть сочтены за пародию на литургию. Женственные фигуры «инквизиторов» заставляют думать об извращениях. И все же прав Феллини, когда устами Гуидо утверждает, что в некотором смысле его фильм религиозный. Таким же был и фильм «Сладкая жизнь», как мы это видели. Там, так же как и здесь, утверждается, что нет более зараженного места, нежели Рим, и что католицизм должен вновь взять на себя роль духовного руководителя жизни человеческой. Но здесь Феллини, в «Восьми с половиной», кроме того, подчеркивает противоречия, существующие между истинной верой, которая должна бы приносить людям радость, и современной католической религией, которая связана с деяниями, возбуждающими лишь чувства растерянности и неизбывной вины.

В фильме «Восемь с половиной», в отличие от предыдущих произведений Феллини, на его героя благодать не снисходит. Но все же чудо в фильме свершается.

Прав Домье, который утверждает, что дать характер стольким персонажам — задача непосильная. Гуидо готов отказаться от создания этого фильма. Но здесь вмешивается некий маг и волшебник, читающий мысли на расстоянии (мы уже видели подобных магов в «Дороге» и в «Ночах Кабирии»). «Дайте свет!» — кричит он. И свершает «чудо» с помощью волшебной палочки. Гигантские декорации стартовой площадки для космического корабля, который подобно Ноеву ковчегу должен спасти род человеческий, но теперь уже не от потопа, а от атомной бомбы, превращаются в цирковую арену. Беспорядочная и необычная толпа застывает в неподвижности и молчании.

И вот отец и мать Гуидо, его любовница и жена, кардинал и Сарагина, «девушка у источника», женщины, которых Гуидо любил или желал,— все действующие лица его фильма и его жизни проходят по цирковому барьеру, держась за руки. И он сам присоединяется к ним. «Чудесная неразбериха» превращается в стройный хоровод. Чудо возвращает Гуидо «жизненные силы». Он чувствует, что теперь понимает и любит ВСЕХ, и ВСЕ вокруг кажется ему прекрасным и правдивым, вся жизнь — это сплошной праздник. И, обращаясь к жене, он просит принять его таким, каков он есть, ведь это «единственный путь к тому, чтобы вновь обрести друг друга». Гуидо Ансельми, которому нечего было больше сказать, теперь чувствует себя неистощимо богатым.

Заключительные кадры не только самые слабые в фильме, они доказывают всю несостоятельность мировоззрения Феллини. В итоге он оправдывает все в этом мире. Подходя к нему некритически, он считает, что разрешил все действительные конфликты жизни, определил проблемы современного искусства, взаимоотношения между обществом и личностью, произведением искусства и критикой. Главное для него заключается в том, чтобы принять участие в этом подобии фантастического балета, стараясь угадать его ритм. Вновь художник возвращается к взгляду и поэтике ребенка, который очаровывается, сам не зная чем и почему.

Но так же как маг, Феллини владеет волшебной палочкой: в целом его фильм волнует и зачаровывает зрителя. Он обладает какой-то гипнотизирующей, покоряющей силой.

И все же если не после первого, то после второго просмотра этого фильма, хотя он и способен зачаровывать зрителя и содержит эпизоды, относящиеся к подлинному искусству, обнаруживается неглубокое осмысление проблематики. Режиссер часто не видит разницы между интересными деталями, способствующими выделить существо явлений, и мелкими, незначительными подробностями.

Задавшись целью поднять узловые проблемы современности, Феллини не развевает тумана иррационализма и мистики, отражающего его душевное состояние. Он приходит к замкнутому мелкобуржуазному кругу: его фильм в общем-то оказывается успокоительным и «приятным», он не содержит никаких откровений и открытий.

Гуидо Аристарко

Милан

«ВЕЛИКИЙ ПОБЕГ»

(США)



В начале этой картины мы видим колонну закрытых машин, под усиленным конвоем мчащихся по сверкающему асфальту дорог и, не сбавляя скорости, сворачивающих в ворота лагеря для пленных «Шталаг Люфт III».

Так было уже в десятках картин о войне, о немецких концлагерях — зловещие темно-зеленые машины, проносящиеся на фоне мирных немецких пейзажей, напряженно-внимательные лица конвойных, тяжелые ворота концлагеря, за которыми почти всегда голод, истязания, смерть... И именно поэтому все, что начинается в этом фильме, там, внутри, за колючей проволокой, поражает зрителя, кажется поначалу неправдоподобным. Ни громадных, тюремного вида бараков, в которые людей сгоняют, как скот; ни надсмотрщиков с хлыстами и железными прутьями; ни гигантских комбинатов умерщвления с их газовыми камерами и печами — ничего, что зритель привык связывать с представлением о концлагере, плене, фашистской неволе.

Небольшие, сравнительно удобные домики. Довольно гигиеничные условия. Узники вольны заниматься чем им вздумается, и, в общем, если не считать запрета приближаться к границе лагеря, сами себе хозяева. Они отнюдь не голодают, ибо к ним через Красный Крест регулярно приходят посылки из дома. Более того, все они, английские и американские летчики, попавшие в плен, сохраняют форму, знаки различия, ордена, и комендант лагеря, выстраивая их для очередного сообщения, обращается к ним, беря под козырек. И при всем том это особый лагерь усиленного режима, специально для непокорных, для самых отпетых «специалистов по побегам», которых нацисты собрали здесь, чтобы взять их в ежовые рукавицы.

Все это действительно с первого взгляда может показаться несколько сомнительным.

Однако, изображая условия и быт «Шталага Люфт III», постановщик фильма Джон Старджес не погрешил против правды: английским и американским военнопленным действительно жилось в плену значительно легче, чем советским узникам «коричневого рейха». По отношению к ним, пусть даже и не всегда и далеко не полностью, общепринятые «правила для воюющих сторон» все-таки в какой-то мере соблюдались. Впоследствии, отвечая перед судом за свои злодеяния, немецкие военные преступники немало, а подчас, к сожалению, и небезуспешно пытались спекулировать на этом. И поэтому, хотя советским военнопленным условия лагерной жизни, изображенные в «Великом побеге», показались бы, скажем прямо, просто санаторными, немыслимыми, картина жизни в «Шталаге Люфт III», в общем, пожалуй, не приукрашена Старджесом. Но тем более мы благодарны режиссеру за то, что он сразу же подчеркнул: такое положение в плену, в каком находятся его герои, не было общим. Ибо в самом начале фильма на экране появляется колонна советских военнопленных, которые строили «Шталаг Люфт III» и которых теперь — все это не для них! — перегоняют на прежнее место. Как разителен контраст этих оборванных, тяжело идущих фигур, этих изможденных лиц с внешностью героев фильма! Как различно обращение с ними охраны!.. И наш зритель, не без усмешки отметив столь привычные ему по зарубежному кино нелепые, от развесистой клюквы, подробности экипировки русского человека, легко простил их американскому режиссеру за горькую правду показа этих различий, за то, что режиссер помнит о ней, уважает ее.

Большинство западных кинокритиков, писавших о «Великом побеге», вообще не заметило этого эпизода встречи героев фильма с русскими военнопленными. Другие отметили лишь вскользь. И их отчасти можно понять: непосредственно к развитию в фильме всех последующих событий этот эпизод не имеет прямого отношения. Но для н а ш е г о отношения ко всем последующим событиям, к героям фильма, да и к самой манере режиссерского повествования этот небольшой и далеко не блестяще поставленный эпизод чисто по-человечески очень важен.

В основу фильма Старджеса легли подлинные события и судьбы подлинных лиц: история знаменитого побега из «Шталага Люфт III», побега через туннель, над прокладкой которого работало около года шестьсот человек, через который двести пятьдесят пленных должны были бежать, с тем чтобы этим массовым побегом посеять панику в немецком тылу, дезорганизовать на время его нормальное функционирование. Бежало семьдесят шесть. Из них пятьдесят было расстреляно после поимки. Остальные погибли либо были пойманы и возвращены в лагерь. Успешно бежали лишь трое-четверо.

Это было смелое предприятие. Герои фильма не из тех, кто, пав духом, сдавшись усталости или попросту решив «перезимовать» остаток войны в плену, почти, что заплатили ей свое, смирились с пленом. Раз за разом совершали они все новые и новые, одна отчаянней, а порой и безрассудней другой попытки к бегству. Не потому, что условия плена были невыносимыми — солдату на фронте приходится куда хуже. Они рвутся из плена прежде всего потому, что ненавидят фашизм и не могут сидеть сложа руки, когда их товарищи идут в бой.

Участники «великого побега» во многом различны: люди, проникнутые духом товарищества и дисциплины, и неисправимые анархисты; люди спокойно-

---

За исполнение роли Хилтса в фильме «Великий побег» актеру Стиву Маккуину присужден на Третьем Московском международном кинофестивале Серебряный приз за лучшую мужскую роль.

го, выдержанного мужества и горячие головы, готовые лезть на рожон. Но среди них ни одного малодушного, мало-мальски своекорыстного, ни одной паршивой овцы, и ни в одном — ничего ущербного, хоть сколько-нибудь человечески неполноценного. В них все ясно, все чисто, все стопроцентной пробы.

Как ни странно, чтобы изобразить в фильме всех рядовых солдат, борющихся с фашизмом, именно такими — без червоточинки, без внутренних надрывов, душевной путаницы и без оговорок насчет «сложности» человеческой натуры,— буржуазному художнику в наши дни нужна своего рода решимость. Ведь такое изображение человека вообще признано ныне на Западе достоянием лишь «примитивного» искусства, не претендующего на серьезное и глубокое постижение человеческой души. И если западная кинокритика отнеслась к этой «слабости» Стерджеса снисходительно, то с весьма существенной и не лишенной язвительности оговоркой: Стерджес — общепризнанный специалист по вестернам, а для специалиста по вестернам законы «большого искусства» вообще не писаны!

Однако, если оценки фильма Стерджеса об одном из подлинно драматичных эпизодов борьбы с фашизмом западная кинокритика по большей части выводит — не вопиющий ли это парадокс?— из скидок на специфику вестерна, то в этом несомненно в весьма значительной мере повинен сам режиссер.

И дело, разумеется, отнюдь не в том, что фильм изобилует великолепно поставленными и мастерски сыгранными погонями. Все это несомненно от вестерна и в духе вестерна. Беда фильма в другом, и это другое, если и не искажает мужественную правду о героях «великого побега», то внутренне как-то сдвигает ее, обедняет.

...В изображении жизни в фашистской неволе в зарубежном кино наметилась в последние годы тенденция, внушающая большую тревогу: в фильмах ряда талантливейших мастеров беспощадно правдивый показ ужасов концлагерей полностью сосредоточивает в конечном итоге внимание зрителя на драмах изломанных, раздавленных, погибших человеческих душ, на их метаниях, их патологии. Такая сосредоточенность чрезвычайно опасна, ибо она прочно замыкает зрителя в кругу этих драм, не давая ему вырваться из их плена. И сама антифашистская тема звучит в этих картинах с безысходной трагической обреченностью, ее боевые обертоны как бы подавляются знанием «слабостей человеческих», неуверенностью в способности человека выстоять во что бы то ни стало, не сдаться ни при каких обстоятельствах, сохранить в себе гордость, верность людям перед лицом любых самых тяжких испытаний.

Пожалуй, один из самых показательных в этом отношении фильмов — «Небесный отряд», поставленный талантливыми югославскими режиссерами Б. Бошковичем и И. Николичем. Это очень сильный и жестокий рассказ о семи узниках лагеря смерти, которые за месяц отсрочки казни соглашаются на службу в особой команде, обеспечивающей «работу» газовой камеры и крематория. И не случайно приобретает в этом фильме символическое значение замкнутый круг, по которому в ужасе обезумевшей толпой мечутся по пустынным темным улицам лагеря голые люди, которых только что привезли в лагерь и которые узнали, что их направляют не в баню, как им было сказано, а в газовую камеру. И в конце каждого блока прямо в лицо этим мигом одичавшим, утратившим облик человеческий людям с беспощадной методичностью включается прожектор, заставляющий их поворачивать вспять или, не разбирая дороги, шарахаться в сторону, навстречу новому прожектору, который, поджидая их, притаился во мраке, чтобы в нужный момент вспыхнуть на пути у бегущих... И так до тех пор, пока толпа обреченных не будет укрощена, и они, разбитые, измученные, подавленные, сами покорно побредут в молча ждущие их двери газовой камеры.

А в финале последние двое из семерки «небесного отряда», которые уцелели и все-таки бежали из лагеря, бессмысленно кружат вокруг покинутой ими преисподней — они не находят дороги и им некуда и уже незачем идти: пережитое раздавило их, истребило внутренне до конца. Замкнутый круг обреченности, ужасов, безумия внутри лагеря — тот же круг и за его колючей проволокой, вокруг человека и в нем самом, в его душе — именно об этом и говорит убийственно бесцветная, всего из двух-трех нот мелодия, которую, сам не слыша ее, уныло выводит на дудочке один из бежавших...

Постановщики «Небесного отряда» отнюдь не преувеличили в своем фильме ужасов положения человека в лагере смерти — их просто невозможно преувеличить. Но правда о положении человека в фашистском аду подавила в их рассказе правду о возможностях человека и тем самым в значительной мере исказила ее. И фильм Армана Гатти «Загон» потому и стал этапным в развитии всей этой темы в современном зарубежном кино, что явился резким отрицанием упадочного начала в изображении трагедий человека в лапах фашизма: фильм поднимает эту трагедию на уровень борьбы за человечность, за человеческое братство.

Разумеется, по своей глубине, силе, драматизму фильм Армана Гатти настолько резко превосходит «Великий побег», что в этой плоскости они просто несопоставимы. Но и в фильме Стерджеса тоже утверждается — правда, гораздо сдержанней, спокойней да и поверхностней, без яростной неукротимости Гатти и без его глубинного проникновения в психологию человеческую — право на изображение схватки человека с фашизмом в условиях, когда преимущества на стороне фашизма, исходя из характеров цельных, из мысли, что подлинная воля к жизни проявляется не в готовности жить как угодно, пусть даже ползая на брюхе — лишь бы прожить еще день, еще час,— а в неколебимой верности, борьбе, человеческой солидарности, товариществу. И Стерджес противопоставляет фашисту человека, несравненно превосходящего его и морально, и своей волей, энергией, находчивостью, своими чисто солдатскими данными.

Герои Стерджеса — сильные, смелые, гордые, упрямые парни. Настоящие мужчины, настоящие солдаты. Их не запугаешь, им не заговоришь зубы вежливым обхождением, не подкупишь удобствами жизни в плену. Отличные ребята, знающие свое дело и не любящие громких слов. Славные товарищи, с которыми не пропадешь.

И все-таки по ходу действия с самого начала — и чем дальше развиваются события, тем больше — одна за другой в фильм начинают вкрадываться какие-то неясности, досадные мелочишки, поначалу почти незаметные, но все больше мельчащие образы героев, заставляющие их изображение как-то сдвигаться «не в ту сторону», мало-помалу со-

скальзывать к штампам, к которым жизненный материал пригоняется режиссером с явным нажимом.

В упорстве одиночных побегов, которыми буквально пестрит начало картины, постепенно начинает пробиваться что-то вроде чисто спортивного азарта. Динамика внешнего, чисто физического действия, технические подробности организации побега, прокладки туннеля приобретают самостоятельное значение и становятся что-то уж слишком похожими на иллюстрации к бойскаутским изданиям, превращаясь как бы в своего рода лагерную робинзонаду, которая своим избытком создает в фильме чуть бездумное — тоже почти как к игре — отношение и к драматическим моментам.

А такие моменты намечены в фильме более чем отчетливо. Мы видим на экране маленького, отчаянно смелого шотландца, который не может и помыслить жизни без попыток к бегству и который, после того как товарищами принято решение отказаться от одиночных побегов ради подготовки общего, не веря в этот «великий побег», в отчаянии бросается прямо на колючую проволоку и повисает на ней, прошитый очередью из автомата.

Мы видим человека, который готовит для участников массового побега поддельные документы и за этой работой слепнет буквально накануне побега. Перед нами проходит один из главных участников «великого побега», роющий туннель, и мы узнаем, что сильный этот человек, копающий за время плена свой девятнадцатый туннель, всю жизнь боялся тесных помещений, пещер, подземелий и вот в самую последнюю, решительную минуту начала побега ему становится страшно, и он не может заставить себя войти в штольню, прорытую и укрепленную им собственноручно.

За каждым из этих эпизодов — история человеческого характера. И вся внутренняя сущность побега, конечно же, именно в этих историях. Но ни одна из них в фильме не рассказана. Упомянуты лишь факты; за которыми эти истории стоят, самые же корни фактов остаются где-то в «подпочве» фильма...

Частично это можно отнести за счет особенностей дарования режиссера: Старджес — мастер динамики внешнего, так сказать, чисто моторного действия, с головокружительными поворотами сюжета, стремительными переходами от одного захватывающего эпизода к другому, без задержек на внутреннем состоянии персонажей, и глубинные пласты человеческой психологии, сложные пружины человеческих драм ему скорее всего вообще вряд ли доступны. Но в «Великом побеге» пренебрежение этими внутренними аспектами события, о котором рассказывается, идет также и от одной совершенно сознательной концепции режиссера. Сам Старджес, говоря о своем фильме, подчеркивал: он хотел показать в «Великом побеге» простых и мужественных людей, которые отнюдь не являются героями.

Чаще всего отрицание эстетической правомерности героического образа и героики в современном западном искусстве и эстетике оправдывается ссылкой на стремление к более сложному и непредвзятому, «антитенденциозному» изображению жизни. В более же конкретной форме — а потому, естественно, и с более явной демагогичностью — утверждение «антигероики», как правило, проводится под флагом отстаивания прав простого человека в противовес «сверхчеловеку»; естественности и искренности — в противовес высокопарной риторике. В фильме же Старджеса получается, как если бы он понял концепцию «антигероики» словно некую формулу резкого упрощения изображения жизни, человека.

Старджес не отказывает своим персонажам в высоких душевных качествах, но изображает сам их подвиг легче, веселей, забавней, чем он был в самой жизни, упоминая о жертвах чаще всего скороговоркой и отдавая все силы души постановке эпизодов, в которых побег можно представить веселой, дружной эскападой дерзких, напористых предприимчивых ребят, действующих, как образцово сыгравшаяся футбольная команда.

Глубокого режиссерского овладения жизненным материалом, который был под руками у Старджеса, в «Великом побеге» не получилось — в целом режиссер, если говорить всерьез, взял в этом материале лишь то, что лежало на поверхности; разведки вглубь материала, а потому и никаких открытий в картине им не сделано. Именно поэтому так ограниченно оказалось и поле деятельности актеров в этом фильме, хотя в нем и заняты первоклассные исполнительские силы. И в конечном итоге только Стиву Маккуину и Ричарду Эттенборо удается преодолеть явную недостаточность сценарного материала и давление, в общем, далеко не плодотворной «антигеройческой» концепции постановщика.

Хилтс — американец. Летчик. Отчаянный смельчак, сорвиголова. Но самое интересное в нем другое. Он очутился в лагере, где несколько сот англичан и всего три-четыре американца — положение, из которого он тут же без долгих размышлений и вывел свою задачу: показать, что такое «настоящий американец», не только немцам, но и англичанам, да так, чтобы эти смелые парни, которые, в общем, ему чертовски нравятся, ахнули бы, рты раскрыли от изумления, всех забить, всех перещеголять. Самых упорных в попытках бежать — тройным упрямством, самых неосторожных—безумной неосторожностью, самых закоренелых лагерных штрафников — тем, что он вообще не вылазит из карцера. И все это с ослепительной улыбкой, с неизменной щеголевато-небрежной походкой спортсмена на разминке, с фокуснически ловким манипулированием теннисным мячиком и кожаной рукавицей уиккет-кипера в команде крикетистов.

Маккуин не старается усложнить своего героя, обогатить его образ каким-либо подтекстом. Но играет его с таким самозабвением, влюбленностью в его почти мальчишеское, школьническое своеправие, в его бесшабашную независимость, «рисковость», с такой верой, что и это тоже нужно и важно в человеке, что без этого было бы просто скучно жить, которая не может не заражать зрителя, не увлекать. Маккуин не приписывает своему герою особой внутренней значительности, Хилтс у него сразу весь как на ладони — личность, не то чтобы серьезная, положительная, но все-таки стоящая, занятная и по-человечески привлекательная. И в конце фильма зритель убеждается, что он был прав, поверив в Хилтса, не только потому, что увидел, каков он в настоящем деле, но и узнав ему цену как человеку, товарищу...

Коронный номер Хилтса — его марш под конвоем через весь лагерь в карцер, в одиночку, очутившись в которой, он опускается на пол и начинает методически бросать и подхватывать мячик. И в эти минуты у него уже нет его вечной улыбки парня знай наших, лицо становится усталым, печальным — таким Хилтс позволяет себе быть толь-

ко здесь, в карцере, ибо перед выходом отсюда гримаса усталости снова сменится улыбкой, и он, сначала через силу, а потом все увереннеи входя в роль, выйдет к товарищам прежним Хилтсом, которому все нипочем и которого не проймешь ничем. Это повторяется в фильме несколько раз.

Но вот после провала общего побега пойманного Хилтса доставляют обратно в «Шталаг Люфт III», и он привычно направляется в карцер. Ему успевают сообщить: бежавшие переловлены, пятьдесят товарищей расстреляно. И улыбка гаснет, не успев сойти у него с лица. Совершенно машинально продолжает он идти все той же дурашливо молодцеватой походкой, машинально, не глядя, ловит на ходу брошенные ему рукавицу и мячик, но в лице его столько боли, горя, муки... Дверь камеры запирается, зритель больше не увидит потемневшего, как-то разом осунувшегося лица Хилтса. Но он слышит удары мяча за дверью, они становятся все злей, рассчитанней. И зритель прислушивается к их ритму с волнением — в них он наконец услышал то, что старался прослушать на протяжении всей картины и чего не слышал ни во время его бурных выходок, ни в вихре погонь, — живое биение сердца Хилтса.

Для известного английского киноактера Ричарда Эттенборо, снимающегося вот уже двадцать лет, роль Бартлетта в «Великом побеге» была первой пробой в Голливуде. И пробой настолько успешной, что сейчас он приглашен сниматься еще в нескольких американских картинах.

Бартлетт — инициатор «великого побега», его организатор, душа всего дела. И Эттенборо создает образ чрезвычайно интересный.

Уже само появление в начале картины этого невысокого, плотного человека с ничем не примечательной внешностью, несколько полноватым лицом и как-то слишком уж спокойными, чуть печальными глазами, создает уверенность — вот теперь-то в «Шталаге Люфт III» дело заварится всерьез. Потому что зритель сразу улавливает: рядом с Бартлеттом Хилтс просто мальчишка. За естественной, чуть тяжеловесной, но без нажима, без подчеркивания уверенностью Бартлетта сразу угадывается человек нешуточный, большой руки организатор, настоящий вожак. Он, как и Хилтс, тоже человек риска, но умеющий сдерживать себя и презирающий всякое молодечество каким-то чуть ленивым, не снисходящим до объяснения презрением более храброго, испытанного и не нуждающегося в признании этого своего превосходства, которым он нисколько не гордится даже про себя, просто потому что никогда не думает о нем. И немцы прекрасно понимают, что самый для них опасный человек в лагере не Хилтс с его сумасбродной храбростью, а Бартлетт,— этот не только сам уйдет во что бы то ни стало, но еще и уведет кого-то за собой: с Бартлеттом пленные в лагере сразу становятся спокойней и вместе с тем решительней, энергичней, предприимчивей. Таким Бартлетт и остается в картине от начала и до конца, таков он и в ту минуту, когда его и сорок девять других участников «побега семидесяти шести», пойманных нацистами, высаживают по пути в лагерь из машин и когда они, оглянувшись на приотставший конвой, увидели сосредоточенные лица пулеметчиков, поспешно устанавливающих прицел,— последнее, что они, Бартлетт и его товарищи, увидели в жизни.

Остальные исполнители, занятые в «Великом побеге» играют значительно слабей. К сожалению, это относится и к таким талантливым западногерманским актерам, как Роберт Граф, который совершенно не запоминается в своей эпизодической роли в этом фильме, и играющий коменданта лагеря полковника фон Люгера Ганнес Мессемер. Следует заметить, что противопоставление — и притом явно и неправомерно преувеличенное — гитлеровского вермахта нацистскому партийному аппарату, а также гестапо стало уже в западном кинематографе почти постоянным штампом при изображении гитлеровских военных. Фон Люгер в «Великом побеге» — еще одно повторение этой неправды, отчего фильм, вполне понятно, отнюдь не выигрывает.

В. Неделин

«ДЕНЬ И ЧАС»

(Франция)



«День и час» — новый фильм известного французского режиссера Рене Клемана. Это первая картина, снятая Клеманом во Франции после семилетнего перерыва. Предыдущие его фильмы — «Опаленные солнцем», «Какая радость жить!» и другие — были поставлены в Риме.

Фильм сделан легко. Его приятно смотреть. Почерк Клемана, которого мы знали как создателя «Битвы на рельсах», «У стен Малапаги», «Жервезы», неожиданно утратил свою суровость. Неожиданно потому, что сама по себе тема фильма отнюдь не располагала к веселости. Режиссер определил ее так: «Это два отношения к жизни — пассивное и деятельное». «Я не собираюсь воспроизводить ужасы войны,— заявил он,— но хочу выступить с обвинением против позиции пассивного выжидания. По-моему, эта проблема актуальна во все времена».

Действие происходит в оккупированной фашистами Франции летом 1944 года за несколько дней до открытия второго фронта в Нормандии.

Героиня фильма Тереза Дютей (Симона Синьоре) пережила перед войной тяжелую душевную драму: отец, которого она очень любила, обанкротился и покончил с собой по вине ее мужа. Теперь муж Терезы в плену, его сестра Агата управляет делами, и промышленное предприятие семейства Дютей продолжает работать на немцев.

Фильм «День и час» был показан на Третьем Московском международном кинофестивале вне конкурса.

Тереза ненавидит и мужа и его родственников. Но у нее две маленькие дочери, и ей некуда уйти из этого дома. Война освободила ее от тягостного супружества, и она замкнулась в себе, не желая видеть того, что происходит вокруг. Семейная драма Терезы не показана на экране. Но Симоне Синьоре достаточно и нескольких кадров, чтобы передать то гнетущее ощущение застарелой душевной апатии, с которой ее героиня вступает в фильм.

В полицейском участке, куда Тереза случайно попала во время облавы, фашистский офицер бьет ее по щекам: она осмелилась заявить, что ее не интересует война. «А это тебя интересует?» — спрашивает он. Тереза только пожимает плечами. Осколок мутного зеркала над умывальником, у которого героиня остановилась, чтобы смочить горящие щеки, отражает потухшее, сумрачное лицо, отрешенно-усталый взгляд, горькие морщинки у рта. Тереза кажется спокойной, как человек, который уже все потерял: игра продолжается, но это чужая игра.

В первых сценах, быть может, именно благодаря этой мертвенной тяжести во взгляде актрисы мы ощущаем атмосферу войны. Тереза живет своей обособленной внутренней жизнью, но ритм этой жизни неотрывен от ритма молчащих улиц, печальных пустых полей, темных окон, мимо которых проносится грузовик, увозящий ее в Париж.

Но вот грузовик останавливается на улице городка, из кузова вместе с козами вылезают три летчика — два англичанина и американец (Стюарт Уитмен), и в кинозале раздается смех. Драма окончена.

Начинается новый фильм — занимательный, остроумный, с опасными приключениями, которые благополучно кончаются, и, конечно, с любовью.

Тема омертвения личности, душевной апатии, намеченная Симоной Синьоре в первых кадрах, очень скоро уходит из фильма, уступая место иной, светлой теме возрождения человека. По замыслу — возрождения через любовь и борьбу. Однако, если в любовь с ее робким очарованием и неподдельной серьезностью действительно веришь, то условия борьбы подтасованы слишком явно,чтобы принять их всерьез.

Счастливые случайности на каждом шагу поджидают героев, не позволяя актерам сыграть настоящую драму.

Американец, которого полюбила Тереза, уходит с подпольной квартиры как раз перед приходом гестапо. Сильно навеселе, он бредет по ночному Парижу, легко минует опасности и, войдя в дом, где все давно спят, усаживается за рояль. Бесшабашная музыкальная эскапада очень мила. Но после того как и она кончается благополучно, понимаешь, что никакая неосторожность не в состоянии погубить героев. «Удача сопутствует влюбленным»,— поется в песенке, под которую Тереза и ее друг танцуют в каком-то летнем кафе. И в самом деле: когда герои все же попадают в полицию, комиссар, напуганный близким освобождением Франции, собственноручно выпускает их на свободу и указывает путь к партизанам...

Надо отдать должное прекрасным актерам: они сумели сохранить правду чувств даже в самых неоправданных ситуациях. Симона Синьоре очень серьезна и не на шутку испугана, когда летчики начинают беззаботно разговаривать по-английски на улицах, где то и дело попадаются немецкие патрули. Ее героиня совсем не хочет ввязываться в борьбу. Но бросить летчиков на произвол судьбы было бы подлостью, а на подлость она не способна. Взгляд Терезы на мир меняется исподволь, шаг за шагом, изменения происходят на наших глазах, и актриса умеет сделать этот процесс увлекательным.

Драматизм убывает по мере развития действия. Но характер, созданный Симоной Синьоре, самобытен, богат оттенками. За ним следишь до конца с неослабевающим интересом.

Стюарт Уитмен в роли американского летчика, пожалуй, весьма традиционен: стройный, мужественный, обаятельно непосредственный, надежный. Но он отличный партнер, обладающий точным вкусом, умный, сдержанный, как и Симона Синьоре, в проявлении чувств.

Чуть притушенный, мягкий юмор, с которым сыграны многие эпизоды, придает особую прелесть любовному дуэту героев. Исполнение покоряет непринужденным изяществом, легкостью, простотой. Как бы мало вероятны ни были обстоятельства действия, актеры сохраняют естественность и внутреннюю свободу. Их герои — живые люди.

И все-таки после просмотра трудно отделаться от ощущения, что ждал чего-то другого. Тема, за которую взялся Клеман, требовала большей глубины. Правда, режиссер предупреждал, что это будет психологический фильм, в котором война явится только фоном. Но фон получился слишком облегченным. По-настоящему непримиримость борьбы, ее драматизм ощущаешь только в действительно превосходной сцене в поезде.

...Битком набитый вагон, в котором каждый сдавлен, прижат к соседям, и тем не менее одинок. Люди боятся друг друга (как знать, не окажется ли случайный собеседник фашистским агентом) и потому предпочитают молчать. Где-то на задней площадке, сжатые со всех сторон человеческими телами, так же молча стоят Тереза и американец. Оба встревожены. Они уже знают, что в соседнем вагоне едет человек в черном с мрачным лицом иезуита— шпик, который их выследил. Внезапно он появляется на площадке. Равновесие тесноты нарушается схваткой. Рядом стоящие расступаются, еще теснее прижимаясь друг к другу. Удар под ложечку— и через секунду, когда задыхающийся американец приходит в себя, на его запястье уже защелкнут стальной браслет.

Все происходит быстро и молча. Никто не произносит ни слова. В вагоне та же угрюмая, настороженная тишина. Но что-то все-таки изменилось: неуловимо, незаметно для глаза толпа в какой-то момент стала единой и грозной.

Великолепны крупные планы лиц, возникающих перед шпиком, когда он ожесточенно пробивается к выходу, таща за собой Терезу и американца. Только что эти разные и, однако, обычные, напоминающие сотни других лица мужчин и женщин казались незаметными, непримечательными. Теперь, в неожиданно возникшем единстве они обрели значительность. Лица сменяют друг друга. В героическом ритме наплывов есть что-то общее с ритмикой барельефа. В этих лицах сосредоточена воля Франции, ее суровая непреклонность, в которой фашист читает свой приговор. И вот на полном ходу и все так же молча пассажиры сталкивают шпика с площадки.

К сожалению, мужественная интонация сцены в поезде не нашла отзвуков в дальнейшем развитии фильма. Действие вновь сместилось в любовно-приключенческий план. Серьезная тема оказалась решенной легковесно и потому приблизительно.

А. Сокольская

«УМЕРЕТЬ В МАДРИДЕ»

(Франция)

По плоской однообразной равнине, под высоким сумеречным небом медленно тянется вереница всадников. Устало передвигают ноги честно потрудившиеся за день крестьянские мулы — один, другой, третий, четвертый... Испанская иссохшая, неласковая земля. Испанское небо без солнца. И когда исчезает за горизонтом последний всадник, на пустынном фоне неба возникает еще один силуэт. Крестьянин, возвращающийся с поля? Санчо-Панса, неторопливо поспешающий за Дон-Кихотом? Или сам он — рыцарь Печального образа, вот уже который век странствующий по дорогам родной страны, пока не перевелись на ней слезы и нищета народная, жестокость и несправедливость — все, против чего он поднимал свой добрый меч?

Прошлое, теряющееся в легендарной старине, и настоящее, помеченное точными, как выстрел, датами кадров кинохроники: 1931, 1934, 1936, 1939...

Демонстрация фильма длится полтора часа. Для документальной ленты это много. Но для режиссера Фредерика Россифа это в обрез. У него было собрано материала на двадцать пять часов показа. Так любил работать Хемингуэй (его знаменитый афоризм об айсберге, большая часть которого остается под водой, был бы здесь кстати). Впрочем, имя Хемингуэя пришло мне на память не только по этому поводу. Испания. Гражданская война. Мадрид. Фильм называется «Умереть в Мадриде», или, точнее, «Они шли умирать в Мадрид». Он создан на основе кинохроники, отснятой в свое время испанскими, советскими, французскими, американскими, немецкими и итальянскими операторами, «операторами, находящимися по ту и по эту сторону барьера», пользуясь выражением режиссера. Знаменитая «Испанская земля» Йориса Ивенса с дикторским текстом Хемингуэя здесь занимает далеко не последнее место, определяя во многом и стиль и колорит ленты, хотя Ивенсу, как и Р. Кармену, одному из авторов другой классической ленты на ту же тему, конечно, найдется, о чем поспорить и с Россифом и с его картиной.

Быть может, здесь дело не только в фильме, но и в нас самих, в нашем поколении. Быть может, именно для тех, чья молодость совпала с временами Народного фронта и первых антифашистских боев, с тем, что чуть загадочно и романтично называлось «испанскими событиями» — все, что так или иначе воскрешает эти ставшие уже историей события, исполнено до сих пор жгучего, я сказал бы даже, какого-то ревнивого и личного интереса.

Не потому ли лента французского режиссера, пытавшегося, по собственному признанию, рассказать «о страданиях испанского народа и его надеждах, о сражении, которому не было подобного», приковывает такое внимание? Россиф сетовал на то, что почти ничего из снятого во время недавней поездки их съемочной группы в Испанию под видом туристов, якобы задавшихся целью создать видовой традиционный фильм под традиционным названием «Вечная Испания», так и не смогло уместиться в ленте «Умереть в Мадриде». И был неправ, потому что главное вошло — вошло щемящее ощущение трудной, неласковой, несвободной жизни народа, об истории которого написано столько поэм и рассказано столько легенд.

Если начать всерьез хвалить Россифа за то, что, монтируя и отбирая материал, он не соблазнился ни одним красивым и романтическим видом Испании, то рискуешь попасть в незавидное положение: уже давно и в кино и в литературе открыта не праздничная, не оперная Испания. Уже давно такой вошла она в наше сознание.

Но редко где доводилось видеть, чтобы так — в двух-трех монтажных фразах — удавалось схватить и передать дух средневекового испанского замка не как памятника, не как музея, а как сегодняшней крепости, тюрьмы. Да, они идут рядом, память о крестовых походах, о кострах инквизиции и фанатическая ненависть главарей фашистской фаланги к Республике, к Народному фронту. И зловещая пышность богослужения в Бургосе отцов испанской церкви, вставшей на сторону Франко и пытавшейся оправдать перед всем миром его злодеяния, нет-нет да и напомнит гнетущее шествие аутодафе... И вдруг в кадр богослужения, как набат, врывается гневный голос Долорес Ибаррури. В человеческое море, затопившее жаркую площадь Мадрида, она бросает свой знаменитый призыв: «Лучше умереть стоя, чем жить на коленях!» — девиз республиканской Испании. Режиссер, которого нельзя заподозрить в особом пристрастии к испанским коммунистам, делает этот резкий монтажный переход, чтобы столкнуть два противоборствующих, непримиримых начала, две идеологии.

Россиф не стремится изложить шаг за шагом ход гражданской войны 1936—1939 годов, не всегда останавливается он и на ее этапных событиях и сражениях. Ему важно другое: раскрыть свое понимание событий тех лет, страдания народа, надежды народа. Я бы добавил еще: память народа. Гневная память. Не знаю, за какие именно кадры Франко объявил съемочную группу Россифа врагами номер один, не знаю, какие моменты были поименованы тогда, когда франкистская Испания добивалась от Франции — и на первых порах добилась — запрещения демонстрации фильма. Но мне кажется, что эта сцена в бедной крестьянской хижине не могла не оказаться в поле их зрения. Короткая сцена прощания с семьей не молодого, но и не очень уж старого (хотя лицо его и перепахано морщинами) земледельца, который ясно понимает, что не только дни, но даже минуты его сочтены. Аппарат лишь на мгновение задерживается на окаменевшей у двери фигуре его жены с остановившимися горькими черными глазами, которые словно навек запоминают все: и это безмолвное прощание мужа, только что вернувшегося с поля и попросившего солдат лишь об одном: «не будить зря детей», и лица молодых фалангистов, которые остаются за кадром.

Не могли, мне кажется, не быть упомянуты и те эпизоды, где неизвестному оператору довелось запечатлеть, как через обледеневший перевал, скользя, падая, снова падая и снова отчаянно балансируя своим тощим скарбом, пробирались ночью к испано-французской границе женщины, старики, дети и как к той же границе, чтобы перекрыть ее, согласно приказу Франко, спешили по шоссе гордые своей победой над этим воинством молодцеватые, сытые фалангисты.

Фильм «Умереть в Мадриде» демонстрировался на внеконкурсных просмотрах Третьего Московского международного кинофестиваля.

Если сравнивать фильм Россифа с лентой «Испания», созданной Р. Карменом, Э. Шуб и Вс. Вишневским, различие будет очевидно и красноречиво. «Испания», вышедшая на экран в 1939 году, была как бы реляцией с поля боя, прямым призывом к действию — отсюда ее патетическая, митинговая интонация, позволявшая Вишневскому воскликнуть во время налета фашистской авиации на Мадрид: «Не забывайте этого никогда. Этого никто не простит никогда!»— и повторить: «Никогда!» Для Россифа гражданская война в Испании — уже история, на которую лег трагический отсвет последующих десятилетий. Сражение окончилось, и результат его оказался—пусть временно—не в пользу тех, кто своим трудом кормит, поит и одевает Испанию.

Для стиля Россифа характерно другое — молчаливый кадр: крестьянин, ползая на корточках по жалкому наделу, жнет серпом, прикрученным веревкой к обрубку руки. Вот они — плоды победы Франко, которого еще в 1934 году за подавление восстания горняков Астурии провозгласили «спасителем народа».

Не будучи обнаженно-публицистичным, фильм Россифа всем своим существом устремлен против фашизма, исповедующего бесчеловечность, бесчеловечность и еще раз бесчеловечность.

И, пожалуй, одна из самых талантливых и проникновенных находок режиссера — включение в ленту кадров немецкой хроники, которую помимо своей воли предоставили ему операторы «Третьего рейха», заботливо и методично снимавшие каждое движение нацистских боевых частей.

Тема «Третьего рейха» входит в ленту парафразом вступительных кадров из «Триумфа воли» — документального фильма, посвященного первому партайтагу нацистской партии после прихода к власти. Остекленная кабина самолета, голова пилота в кожаном шлеме и марсианских очках. Но вместо средневековых шпилей и башенок Нюрнберга под крылом самолета долгой панорамой наплывает испанская, словно расчерченная для бомбежки земля. Полигон? И тогда понимаешь, почему так были щедры на пленку нацисты в Испании. Это были «большие маневры» фашизма, это была методичная, рассчитанная по часам и секундам генеральная репетиция будущей мировой войны, о которой грезил Адольф Гитлер.

И вот она, запечатленная на пленку репетиция этой «неслыханно кровавой и жестокой» войны. «Юнкерсы» со свастикой в мадридском небе. Первая в истории бомбежка мирного населения — пламя, трупы, кровь, метания одиноких женских фигур на мгновенно опустевших улицах и площадях...

И еще одна репетиция: имя ей Герника. Это уже не просто пиратский налет на безоружных — это бомбежка на уничтожение. Черная туча самолетов над древним городом — столицей Басконии и методичная разгрузка «юнкерсов». О трагедии Герники 26 апреля 1937 года до фильма я лишь читал, трагедии города на Волге мне довелось быть очевидцем. Нашу часть отвели на переформирование из района боев на Дону в этот тыловой тогда город почти перед самым 23 августа 1942 года, когда над ним появилось свыше тысячи нацистских самолетов. Рассказать об этом мне кажется невозможным — это надо видеть своими глазами, чтобы понять, что такое фашизм. И Россиф — на этот раз уже с помощью операторов республиканской Испании — предоставляет нам эту страшную возможность...

А вот и еще одна нацистская репетиция — последняя атака франкистов на Мадрид. Артиллерийская атака. Черные столбы разрывов, словно солдаты, то подравниваются в шеренгу, то рассыпанным строем шагают вперед, наступая на беззащитный город.

Этой холодной методичности нацистских «бухгалтеров смерти» Россиф бросает вызов кадрами из жизни Интернациональных бригад. Они занимают не так уж много метража картины, но являются ее средоточием, центром, недаром дав название фильму. Лишь на короткий миг возникают перед нами в своей привычной штатской одежде эти «парни всей земли», люди пятидесяти четырех национальностей, оставившие семьи, друзей, любимых, привычный уклад жизни, чтобы с оружием в руках встать против фашизма. Улыбаясь, они идут нам навстречу из глубины экрана, из тех далеких лет, подняв для приветствия сжатый кулак по традиции Народного фронта, и эта скупая улыбка «добровольцев свободы» как бы освещает весь фильм.

А вот они в бою, отбивают атаку франкистов, идущих на Мадрид. Редкие цепи интербригадовцев — их не так уж много. Но они твердо знают: «Но пасаран!»

Смотришь на эти далекие маленькие фигурки, упрямо карабкающиеся по горному склону, и понимаешь, почему у генерала Франко однажды вырвалось признание, что «Интернациональные бригады боролись за идею, хотя идея эта и была еретической. Они доказали, что знают, как нужно умирать».

Этим спокойным мужеством людей, знающих, за что они идут в бой, режиссер бросает вызов не только фашистам, вычеркнувшим, по признанию одного из их главарей, «севильского шута» генерала Кейпо де Льяно, слово «жалость» из своего словаря, но и их «противникам» — европейским дипломатам. Вот они идут — такие благожелательные, благосклонно улыбающиеся репортерам, поборники справедливости, но отнюдь не противники уступок и компромиссов, знаменитые бородки, всемирно известные фасоны усов, дипломатические цилиндры, отличные ораторы и искусные политики, создавшие комфортабельную формулу «невмешательства» в испанские дела. Один за другим они входят в знаменитое здание Лиги Наций... Но что это? Режиссер заставляет их снова совершить тот же церемониальный проход? И опять? И еще? Пока повторяющиеся кадры дипломатических реверансов не превращаются в некую карусель улыбающегося предательства.

Как говорится, все это было бы смешно, если бы не было так...

Финальные кадры фильма как бы возвращают нас к прологу. Снова свинцовые сумерки над иссохшей землей и одинокая фигура с лопатой на плече, шагающая навстречу зрителю.

«За работу, человек!» — этими словами кончает свой фильм Россиф, но мужественная борьба испанского народа за свою свободу на этом не кончилась.

Совсем недавно председатель Компартии Испании Долорес Ибаррури, отвечая на вопросы мексиканского журнала «Съемпре», сообщила, что «лишь за неделю, прошедшую со дня смерти Гримау, тысячи трудящихся обратились с просьбой о принятии их в Компартию».

Бор. Медведев

НОВОЕ В ШВЕДСКОМ КИНО

Шведская кинопромышленность в последние годы все реже выпускает фильмы, которые были бы действительно актуальными, социально-заостренными и новаторскими по художественной манере.

Такое снижение качественного уровня шведских фильмов в значительной степени объясняется застоем в области культуры Швеции.

Выдающиеся деятели шведского кино и театра заявляют, что Швеция в культурном отношении является отсталой страной. В доказательство достаточно привести следующие цифры: из 20 миллиардов крон, составляющих государственный бюджет Швеции на 1963 год, только 14,5 миллиона ассигнуется на культурные нужды, в то время как прогрессивная общественность считает, что для этой цели необходимо минимум 100 миллионов крон. Об этом говорят режиссер Ингмар Бергман, актеры Георг Фант, Ингрид Тулин, писатель Артур Лундквист.

Обеспечить деятелей искусств необходимыми экономическими условиями для творчества, повысить заработную плату актеров, создать министерство, ведающее вопросами культуры, — вот требования, которые выдвигает прогрессивная общественность Швеции. До сих пор вопросами культуры в этой стране ведает министерство культа и просвещения. А театры, музыкальные школы и концертные залы находятся в ведении министерства торговли. Это лишний раз свидетельствует о том, что театр и кино расцениваются в первую очередь как коммерческие предприятия, а не как культурные учреждения. «В этой благоустроенной стране еще жива система пожертвований богатых меценатов для поддержки голодающих актеров, которая возникла в средневековье»,— возмущенно говорит актриса Ингрид Тулин.

Особенно большие трудности испытывает сейчас шведское кино. Шведским кинопродюсерам приходится выдерживать непосильную конкуренцию с американскими вестернами, наводнившими шведские экраны. В небольших кинотеатрах по всей стране бессменно целыми сезонами идут американские боевики, такие, как «Рио Браво», «Мститель из Аризоны» и другие. Американский боевик стоит в пять раз дешевле шведского фильма, и владельцы кинотеатров отдают ему предпочтение, так как кинотеатры не выдерживают конкуренции с телевидением и не приносят прибыли.

В то же время налог на прокат фильмов в Швеции вплоть до мая нынешнего года составлял 27%.

Шведские кинодеятели говорят, что «правой пощечиной» для национального кино являлся высокий налог на прокат фильмов, а «левой пощечиной» — телевидение. «Государственные мужи, принимавшие решение о введении столь высокого налога на прокат фильмов, исполненные церковного пуританизма, — говорит Ингмар Бергман, — видно, усматривают в киноискусстве нечто дьявольское».

Правда, в середине мая вторая палата риксдага под давлением общественности приняла решение об отмене налога. Предполагается создать специальное правление, ведающее вопросами киноискусства. Впредь владельцы кинотеатров должны вместо налога выплачивать правлению отчисления от доходов в размере 12 миллионов крон в год. Экономическое положение шведского киноискусства не могло не сказаться на художественных качествах фильмов. Для того чтобы национальный шведский фильм оправдал себя, его должны посмотреть не меньше миллиона зрителей, то есть треть населения страны. Многие шведские продюсеры, приспосабливаясь к вкусам обывателя, создают бессодержательные фильмы развлекательного характера, такие, как «Он был у меня». Шведский журналист Гуннар Олдин говорит по этому поводу: «Фильмы нивелируются, чтобы угодить на все вкусы».

В конце 50-х годов из-за недостатка средств закрылась студия короткометражных фильмов, которая являлась школой для молодых режиссеров. Прекратил выпускать свои короткометражные фильмы Арне Суксдорф, хотя многие из его фильмов пользовались всемирной известностью («Сказка лета», «Чайка», «Рассвет», «Ритм города», «Удивительное приключение», полнометражный фильм «Сказание джунглей»).

И только наиболее крупные шведские режиссеры имеют возможность создавать фильмы, достойные внимания мировой общественности.

Крупнейшей фигурой в шведском киноискусстве, режиссером с мировым именем является Ингмар Бергман, создавший за восемнадцать лет работы в кино свыше двадцати фильмов.

Свою деятельность в кино Бергман всегда сочетал с работой в театре. С декабря 1962 года Бергман является директором крупнейшего драматического театра Стокгольма «Драматен».

Известный интерес для понимания художественных взглядов и настроений Бергмана представляет его интервью для журнала «Фолькет и бильд» в 1962 году. Бергман заявил, что никогда не был в Америке и не собирается

туда ехать, так как больше всего он ценит независимость. «Я счастлив, что мне не надо идти на компромиссы со своей совестью, ибо компромиссы не стоят тех денег, которые за них платят. Это я дважды испытывал на собственной шкуре, когда был вынужден делать фильмы из коммерческих расчетов».

Искусство Бергмана отражает идеологию и мировоззрение некоторой части интеллигенции Запада, ее гуманистические стремления и слабости: пессимизм, безволие, отсутствие положительной программы.

«Я не верю, что я в состоянии решить какую-нибудь проблему, — говорит Ингмар Бергман в вышеупомянутом интервью. — Я только могу поставить вопрос, вдохнуть в него новую жизнь, оживить его в дремлющем человеческом сознании». Бергман иронизирует над ограниченностью шведских обывателей, которые видят спасение нации в разрешении сексуальных проблем или в присоединении Швеции к «Общему рынку», но сам, выдвигая высокие общечеловеческие идеалы, весьма смутные и неопределенные, не видит конкретных путей к их осуществлению.

Шведские фильмы получили известность благодаря творчеству и таких ведущих режиссеров, как Хассе Экман, Альф Шёберг, Арне Маттссон, Ларш-Эрик Челльгрен и ряда других. Им принадлежат экранизации наиболее известных произведений шведской художественной литературы. Так, например, Хассе Экман поставил фильм по антифашистскому роману Марики Шернстедт «Банкет».

Альф Шёберг получил в 1951 году в Канне Гран-при за экранизацию известной драмы Стриндберга «Фрекен Юлия». На Московском кинофестивале 1961 года демонстрировался один из последних фильмов Альфа Шёберга «Судья» по одноименной драме современного шведского писателя Вильхельма Муберга.

На Московском международном кинофестивале нынешнего года был показан новый фильм Кенне Фанта «Чудесное путешествие Нильса Хольгерссона», герой которого хорошо известен советскому читателю по повести Сельмы Лагерлёф. «Шведский фильм облетел весь мир на крыльях гуся Мортена»,— говорит Гуннар Олдин.

Шведская критика отмечает также некоторые другие фильмы 1962 года. Так, например, премию Оскара в этом году получил фильм «Любовница» молодого режиссера Вильгота Шёмана, ученика Ингмара Бергмана. Этот фильм в какой-то мере направлен против моральной распущенности в Швеции, которая по числу бракоразводных процессов занимает ведущее место среди европейских стран.

Интересен также фильм Гуннара Хельстрёма «Шанс», созданный по роману Биргиты Стенберг «Раггары». В этом фильме Хельстрём вскрывает одну из язв шведского общества — моральное разложение и преступность среди молодежи. Это история морально искалеченной несовершеннолетней девочки Мари, доведенной до преступления. Ее освобождают условно, и она получает работу в молочном магазине. Мари представляется случай исправиться, это ее маленький шанс в жизни, но она не в состоянии им воспользоваться. Мари окружают равнодушные, эгоистичные люди, трагическая судьба девочки никого не интересует. Она снова попадает под влияние преступников, ее арестовывают и отправляют в исправительный лагерь.

Недавно шведские кинозрители познакомились с новым фильмом Арне Маттссона «Манекен». Это рассказ об одиночестве маленького человека, потерянного в большом современном городе из бетона, стекла и стали.

Так же как и в ряде других своих фильмов Маттссон заостряет здесь актуальный для Швеции вопрос — разобщенность людей, отчужденность, безразличие к ближнему. За роскошным фасадом манящих витрин, залитых холодным неоновым светом — символом благополучия, розового идеала и счастья,— есть другая сторона — жизнь маленьких, слабых людей-неудачников.

Кенне Фант в своей статье в «Ню даг» рассказывает о ближайших планах шведских кинорежиссеров. Ингмар Бергман собирается снимать свой первый цветной фильм-комедию. Начинается работа над фильмом «Сага о Йесте Берлинге». Ставится фильм по роману Уллы Изакссон «Платье».

Судьба молодежи — в центре внимания фильма «Моя возлюбленная— роза», который снимается по одноименной пьесе молодого драматурга Бу Шёлда, идущей с большим успехом в театрах Скандинавии, Польши и Германии. Пьеса носит социальный характер.

Е. Милехина, Н. Ширяева

Переписка с читателями и зрителями

От уздечки до «овечки»

Представьте себе, что студия приступает к съемкам фильма, действие которого относится к периоду Отечественной войны (а заодно прикиньте, сколько таких фильмов снимается). Знаменитый танк «Т-34», бронетранспортер, самоходка «Фердинанд», самолет-штурмовик, пикирующий бомбардировщик «юнкерс», артиллерийское орудие, обозное снаряжение — попробуйте все это разыскать. Почти невыполнимая задача. Что говорить о старинной карете, о пролетке или — не приведи бог! — об автомашине первых выпусков. Всего этого нет ни на студиях, ни на складах. Вот почему, если вы встретите студийных художников в самых неожиданных местах — на чердаках старинных домов, в подвалах и сараях,— роющихся в пыли и хламе, не удивляйтесь.

Наши студии оснащены сложнейшей современной техникой и оборудованием. Но как только дело касается реквизита, мы сталкиваемся с кустарщиной, с бесхозяйственностью (на грани недомыслия), которая из года в год обходится государству в десятки тысяч рублей. Если подсчитать сумму затрат на изготовление и реставрацию реквизита в каждой съемочной группе, то получится просто астрономическая цифра, во много раз превышающая сумму средств, необходимых для создания и содержания центральной базы реквизита.

Однажды на окраине Москвы был найден старинный автомобиль марки «Штейер». В прекрасном состоянии, «на ходу», он стоял в деревянном сарае. Можно ли было тогда предвидеть злоключения, которые выпадут на долю этого «движимого имущества»?

Как только «Штейер» требовала съемочная группа, его спешно ремонтировали. После съемок на студии имени М. Горького машину оставили во дворе. В результате ремонт обошелся во много раз больше стоимости автомобиля. В конце концов «Штейер» попал на студию имени А. Довженко, там он после съемок зимовал под открытым небом, мотор вышел из строя. Разумеется, восстановить этот уникальный «реквизит» невозможно.

Мы помним, как трофейное и отечественное вооружение, собранное в первые послевоенные годы на территории «Мосфильма» и студии имени М. Горького, постепенно растаскивалось, ржавело, использовалось не по назначению. Говорят, что однажды за счет металла, полученного со студии имени М. Горького, целый район Москвы выполнил план по сдаче металлолома на несколько лет вперед.

Порядок хранения реквизита представляет собой наглядный пример бюрократической бессмыслицы. Студия, скажем, не имеет права приобрести экипаж или автомобиль — она может взять его напрокат. Причем, если владелец удовлетворяется выплачиваемой ему суммой, вещь становится вообще бесхозной. Так, «Штейер», о котором речь была выше, на баланс студии имени М. Горького взят не был, и, соответственно, некому было отвечать за его состояние.

Можно представить себе, какие невероятные, порой героические усилия приходится тратить работникам студии, художникам и администраторам, чтобы найти какую-то второстепенную, но необходимую деталь оформления.

И не только деталь. Сейчас, скажем, днем с огнем не найти кораблей времен первой мировой войны, а фильмы о флоте снимаются. Чтобы снять конную атаку, надо заново разыскать или изготовить все — от тачанки до последнего ремешка на седле. А ведь таких картин снималось много. Где это имущество? Все исчезало сразу же после съемок.

Что дальше? Так же как и сейчас, специалисты будут конструировать старинные кареты, колымаги, пролетки?

Но, уверяю вас, и в век электронной техники все это не так просто: уникальные экспонаты требуют уникальных специалистов, разработки специальных чертежей и технологии. Вообразите, в какую сумму обойдется, к примеру, карета пушкинских времен.

Студия, правда, располагает складами. Но какие это склады? Малогабаритные, устроенные в непригодных помещениях, персонал их занят только хранением. Вам не подскажут там ничего. Вам не посоветуют, какое орудие или какая сабля были характерны для времени, описанного в сценарии. А ведь это сложнейший участок кинематографического производства. Здесь должны работать специалисты, обладающие знаниями, опытом, эрудицией, если угодно.

Совершенно очевидно: для того чтобы студиям не приходилось каждый раз заново «открывать Америки» (а ведь в планах студий множество исторических и историко-революционных фильмов); для того чтобы обеспечить сохранность реквизита, который месяцами «хранится» без надобности на киностудиях Москвы и Киева, Риги и Ленинграда, необходимо создание центральной базы реквизита союзного значения. Базы, которая могла бы выдавать все, что необходимо для съемок — от уздечек времен Отечественной войны 1812 года до паровоза «овечка». Выбор реквизита должен быть основан на конкретном драматургическом материале и поручен людям, специально подготовленным.

Кроме того, следует арендовать железнодорожный путь, с тем чтобы собрать там старые паровозы, вагоны, бронесостав и т. д. А в одном из затонов нужно собрать списанные на колесном ходу суда и организовать их охрану и текущий ремонт.

Распределение (на условиях проката) постановочного реквизита необходимо сосредоточить в Госкомитете по делам кинематографии.

Создание такой базы нам представляется делом неотложным.

А. Дихтяр,
художник-постановщик

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Без страха и упрека», 9 ч., цветной.

Сценарий С. Лунгина, И. Нусинова; постановка А. Митты; оператор Г. Шатров; главный художник В. Гладников; режиссеры: А. Шейн, Л. Юрова; композитор Н. Богословский; звукооператор В. Киршенбаум.

В ролях: Алла Витрук, Витя Глазков, Коля Бурляев, Савелий Крамаров, Н. Волков, Л. Золотухин, М. Стриженова, К. Шинкина, Л. Марченко, А. Юшко, Е. Максимова, Коля Кодин.

В эпизодах: Э. Геллер, Е. Кононенко, В. Лебедев, Н. Парфенов, М. Шуйдин, Л. Гродницкий, Т. Курбанова, Ю. Никулин, К. Фролова.

●

«Третий тайм», 9 ч. Автор сценария А. Борщаговский; режиссер-постановщик Е. Карелов; оператор С. Зайцев; главный художник Б. Царев; художник Ф. Богуславский; композитор А. Петров; звукооператор Р. Маргачева; режиссер Р. Атамалибеков.

В ролях: Ю. Волков, В. Кашпур, Л. Куравлев, Ю. Назаров, В. Невинный, Г. Стриженов, Г. Юхтин, А. Эйбоженко, А. Метелкин, К. Папцов, В. Скулме, В. Томингас, В. Ланге, В. Черный, М. Огоньков, О. Савельев, Л. Новиков, В. Квин, Л. Илюхин, А. Зиновьев, И. Стравинский, Э. Кнаусмюллер, Т. Гурко, Э. Баренс, В. Маркова, В. Шарыкина, Л. Драновская.

В эпизодах: Н. Абрамов, И. Борисов, Л. Бирюлин Л. Галанов, Ю. Дмитриев, Коля Козлов, Вова Колотыгин, Н. Новлянский, Саша Петров, В. Пицек, И. Пушкарев, А. Данилова, Г. Светлани, З. Чекулаева.

●

«Полустанок», 7 ч. Сценарий Р. Погодина, Б. Барнета; постановка Б. Барнета; главный оператор С. Полуянов; режиссер Ф. Солуянов; художник В. Щербак; мультипликация М. Ботова; композитор К. Молчанов; текст песни Н. Доризо; текст частушек Ф. Солуянова; звукооператор О. Буркова.

В ролях: Павел Павлович — В. Меркурьев, бабка Татьяна — Е. Мазурова, Симка, счетовод колхоза — Н. Румянцева, бригадир колхоза — Б. Новиков, Клавка, доярка — А. Березовская, Зойка, продавщица — Е. Никитихина, Иван, тракторист — А. Потапов, Вася, шофер — В. Рыжаков, адъютантша — В. Орловская, Гришка — Коля Богатырев, Нюська — Люда Чистякова, партизан — Андрюша Титов.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Мечте навстречу», 7ч., цветной.

Авторы сценария: А. Бердник, И. Бондин, М. Карюков; постановка М. Карюкова, О. Коберидзе; оператор А. Герасимов; художник Ю. Швец; композиторы: В. Мурадели, Э. Артемьев; текст песен Е. Долматовского; звукооператор Э. Гончаренко; режиссер К. Жук. Комбинированные съемки: операторы: Б. Мачерет, Ф. Семянников; художники: И. Михельс, И. Пуленко.

В ролях: Крылов — Н. Тимофеев, Баталов — О. Коберидзе, Таня — Л. Гордейчик, Андрей — Б. Борисенок, командор — П. Шмаков, Поль — А. Генесин, Лаунгтон — Н. Волков, Этания — Т. Почепа.

В эпизодах: Л. Чиниджанд, С. Крупник, А. Коротюков, В. Воронин, В. Векшин, В. Янпавлис.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» имени ДЖАФАРА ДЖАБАРЛЫ

«Я буду танцевать», 9 ч.

Сценарий И. Базоркина при участии Т. Таги-заде; режиссер-постановщик Т. Таги-заде; главный оператор Р. Оджагов; художник К. Наджаф-заде; композитор Р. Гаджиев; звукооператор А. Шейхов; режиссер Ю. Багиров. Комбинированные съемки: оператор С. Ключевский; художник М. Рафиев.

Фильм дублирован на студии имени Горького.

Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор Ю. Миллер. Главный балетмейстер Р. Захаров; балетмейстеры: Л. Якобсон, Л. Грикурова, Д. Багратиони, Г. Алмасзаде, Г. Давидашвили, Р. Гербек.

Роли исполняют и дублируют: Махмуд — Махмуд Эсамбаев (дублирует В. Рождественский), Махмуд в детстве — Ибрагим Алиев, Алисултан — В. Тхапсаев (В. Балашов), Догмара — Лейла Абашидзе (А. Кончакова), Сону — М. Калантарлы (М. Гаврилко), Викату — О. Курбанова (Н. Зорская), Абдулла — А. Дениев (В. Файнлейб).

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Путь на арену», 8 ч., цветной.

Автор сценария А. Юровский; режиссеры-постановщики: Л. Исаакян, Г. Малян; главный оператор Ж. Вартанян; художник-постановщик С. Андраникян; композитор К. Орбелян; текст песен Г. Регистана; звукооператор Р. Казарян; режиссеры: Г. Арутюнян, Я. Кочарян. Комбинированные съемки: В. Деминский, Н. Илюшин.

В главной роли Л. Енгибаров.

В ролях: Ира — И. Шестуа, мать — И. Данзас, отец — Г. Данзас, Маро — В. Вартересян, Ашот — К. Хачванкян, Хачян — В. Татосов, Тарян — Г. Геп-Шахназарян, дрессировщик — С Исаакян, братья — Б. Асатурян, Р. Асатурян.

●

«Хозяин и слуга» (по одноименному рассказу О. Туманяна), 2 ч.

Сценарий Е. Манаряна; режиссер-постановщик Д. Кесаян; оператор К. Геворгян; художник А. Саркисян; композитор Г. Ахинян; звукооператор З. Мурадбекян.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа В. Зорин.

Роли исполняют и дублируют: Матос — Т. Сарьян (дублирует С. Курилов), Симон — Ф. Мкртчян (М. Глузский), Манас — С. Саркисян (В. Файнлейб).

В эпизодах: М. Амамджян, Х. Сандалджян, С. Бадалян, А. Хостикян. Дублируют: А. Заржицкая, А. Алексеев, М. Жеваго, Л. Поляков.

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

«Случай в Даш-Кале», 9 ч., цветной.

Сценарий М. Симашко при участии Н. Фигуровского; режиссер-постановщик М. Атаханов; оператор А. Полканов; художник В. Богомолов; композиторы: В. Мухатов, М. Осокин; звукооператоры: Л. Бухов, Б. Лыткин; режиссер В. Мухамедов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют: Гандым-Ага — Г. Ходжаев, Берды-Ага — Д. Сапаров, Эне Караевна — А. Аннакулиева, Мая — С. Курбанова, Солтан — А. Курбанова, Аннагуль — М. Атаджанова, Джахан — М. Аймедова, Байрам — А. Мухамметкулиев, Полат — Б. Аннанов, Хаджи — А. Махтымов.

В эпизодах: С. Каррыев, А. Сарыев, С. Атаева, А. Джалыев, А. Бердыева, Н. Сапаров, Ч. Эсенов, П. Ильясов.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Сказ о матери», 8 ч.

Сценарий Д. Ташепова, А. Сацкого; режиссер-постановщик А. Карпов; оператор А. Ашрапов; художник Ю. Вайншток; режиссер А. Хлынова; композитор А. Бычков; звукооператор Б. Левкович. Комбинированные съемки: оператор А. Коваль; художник В. Линьков.

В ролях: К. Байсеитов, И. Шалебаева, К. Есимбеков, Ш. Тюменбаев, Р. Сейтметов, Б. Римова.

В эпизодах: М. Бахтыгиреев, Ж. Бектасова, Ю. Волков, З. Искакова, Алик Ищанов, С. Кожамкулов, А. Нищенкин, Федя Сигов.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

«Ранние оперетты Дунаевского», 9 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Васильев; операторы: Е. Чулков, А. Сосин, В. Елизаров; художник Г. Шеренков; режиссер по монтажу Н. Медведева; музыкальный редактор В. Шеповалов; звукорежиссеры: Ю. Корчагин, М. Вендров.

«Женихи»

Роли исполняют: Аграфена Саввишна — А. Лисянская, Иван Самсонович — В. Полицеймако, дьякон — Л. Ерошенко, повар — В. Ульянов, извозчик — С. Стрежнев, гробовщик — Н. Трофимов, маркер — Л. Морозов, клиентка — О Порудолинская, монахиня — М. Можаева, подмастерье — Р. Иванов, гости — Н. Латонина, А. Важнаткина, К. Крейлис.

«Ножи»

Роли исполняют: отец — А. Абрамов, мать — А. Ефимова, Людмила — И. Бурханова, Модест Петрович — М. Девяткин, Василегорыч — Н. Вальяно, Пашка — К. Лавров, извозчики — В. Барцев, А. Жаров.

В эпизодах: А. Орлов, В. Вельяминова, В. Матусов, В. Савельева, И. Борисова, К. Фадеева, О. Волков, О. Бондаренко, А. Важнаткина, П. Денисова, Н. Государева, В. Лапенков, М. Позин, Н. Петров.

КИНОСТУДИЯ «КИЕВНАУЧФИЛЬМ»

«Непоседа Мякиш и Нетак», 1 ч., цветной.

Сценарий Е. Чеповецкого; режиссер-постановщик Н. Василенко; художник-постановщик А. Лавров; композитор Я. Лапинский; звукооператор И. Погон; художники-мультипликаторы: В. Гончаров, А. Грачева, В. Дахно, В. Демкин, М. Драйцун, А. Педан, Е. Рабинович, Л. Телятников, Б. Храневич, Д. Черкасский.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Бабушкин козлик», 2 ч., цветной.

Автор сценария Ф. Кривин; режиссер Л. Амальрик; художники-постановщики: Н. Привалова, Т. Сазонова; композитор Н. Богословский; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: В. Арбеков, Р. Миренкова, О. Столбова, Т. Таранович, Ф. Хитрук, Б. Бутаков, Г. Баринова, А. Давыдов, Г. Золотовская, С. Дежкин.

Роли озвучивали: козлик — Ю. Юльская, бабушка — Е. Понсова, 1-й волк — А. Папанов, 2-й волк — Н. Граббе, 3-й волк — Г. Вицин.

Текст от автора читает Эммануил Каминка.

●

«Снежные дорожки», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Дежкин, А. Кумма, С. Рунге; режиссер Б. Дежкин; художники-постановщики: С. Русаков, Б. Дежкин; композитор А. Варламов; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: Б. Дежкин, В. Долгих, В. Крумин, В. Пекарь, К. Чикин, М. Ботов; оператор Е. Петрова.

«Фитиль» № 13 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Постоянный представитель» («Узбекфильм»).

Автор С. Абдукаххаров; режиссер У. Назаров; операторы: А. Панн, М. Пономарев.

Актеры: В. Кадыров, Р. Пирмухамедов, З. Юсупова.

«Проверка на прочность» («Ленфильм»).

Авторы: С. Кантор, М. Ольшевский; режиссер Я. Фрид; оператор В. Грамматиков; композитор Д. Толстой.

«Резиновый метр» (ЦСДФ).

Авторы: В. Безуглый, С. Киселев; режиссер-оператор С. Киселев; композитор Г. Савельев.

Главный редактор

45292

С. Михалков; звукооператор журнала Л. Воскальчук; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЛЮБИТЕЛЬСКАЯ КИНОСТУДИЯ «МИИТФИЛЬМ»

«Человек и дорога», 2 ч.

Сценарий и постановка А. Эпштейна; оператор А. Маклаков; художник М. Куцевол; съемочная группа: С. Чубуков, Е. Шапиро, В. Шуранов; художественный руководитель постановки О. Малинин.

В ролях: шофер — Е. Минин, девушка — Н. Гриднева.

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНО-ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Галина Уланова», 6 ч.

Автор сценария Б. Львов-Анохин; режиссеры: Л. Кристи, М. Славинская; главный оператор А. Хавчин; звукооператор З. Уздин; художник В. Крестьянинов.

Текст читает Л. Хмара.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Совесть призывает», 5 ч., цветной.

Автор сценария: П. Бахмутский; режиссер-постановщик М. Авербах; операторы: М. Каплан, Ф. Овсянников, А. Павлов, А. Рейзентул, К. Станкевич; композитор Р. Котляревский; звукооператор Е. Бельский.

●

«Песни России», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Котенко, Е. Учитель; автор текста И. Котенко; режиссер-постановщик Е. Учитель; операторы: Н. Блажков, Н. Виноградский, Ф. Овсянников; композиторы: В. Чистяков, С. Томбак; звукооператоры: Е. Бельский, Н. Зинина.

Текст читает Л. Хмара. В ролях: И. Архипова, Б. Штоколов.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рождение республики», 5 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Г. Асатиани; операторы: Г. Асатиани, О. Деканосидзе. Автор текста М. Стуруа; композитор Д. Торадзе; звукооператор А. Дзагания.

Текст читает Л. Хмара.

ТАШКЕНТСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Салом, «Бахор», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Нагорный, К. Яшен; художественный руководитель М. Каюмов; режиссер А. Хамраев; операторы: Т. Надыров, А. Каримов; художник Ю. Юнгвальд-Хилькевич; композитор В. Гевиксман; текст песен В. Лифшиц, Г. Регистан; звукооператоры: З. Предтеченская, У. Мусаев; главный балетмейстер М. Тургунбаева.

В ролях: Мамура — М. Арифджанова, Уткур — У. Ходжаев. Песни исполняют: Батыр Закиров, Эргаш Юлдашев.

●

«От весны до весны», 5 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Каравкин; режиссер М. Каюмов; главный оператор М. Пенсон; операторы: Т. Рузиев, Н. Даньшин, А. Мирумян; второй режиссер И. Каримов; звукооператор Д. Ахмедов.

Текст читает Л. Хмара.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Взгляните на этот город», 5 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и режиссер Карл Гасс. В фильме использованы кинодокументы СССР, Чехословакии, США, Франции, Англии, ФРГ, и ГДР.

Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Режиссер дубляжа И. Вырубова; звукооператор дубляжа А. Кулаков.

●

«Большая Олимпиада», 1-я серия — 6 ч., 2-я серия — 6 ч., цветной.

Производство «Институто национале Люче», Италия.

Авторы сценария Ромоло Марчеллини, Никколо Феррари; режиссер Ромоло Марчеллини; съемки итальянских кинооператоров; композитор А. Ф. Лаваньино.

Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Режиссер дубляжа М. Усольцева; звукооператор дубляжа Б. Кокин.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

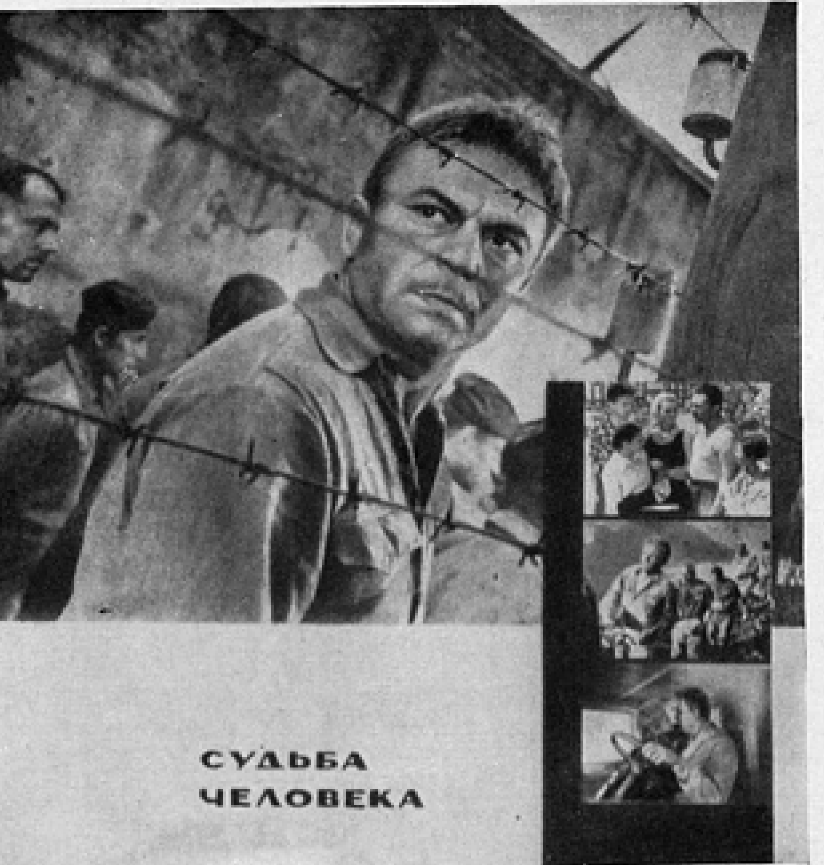
Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются
Издание Союза работников кинематографии СССР
Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А10842. Подписано к печати 5/XI 1963 г.
Формат бумаги 82×108$^{1}/_{16}$. Печатных листов 10. Условных листов 16,3
Учетно-издательских листов 18.3. Тираж 29 300 экз. Заказ 2772.
Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105
Цена 1 руб.

НА ВЫСТАВКЕ
СОВЕТСКОГО
КИНОИСКУССТВА





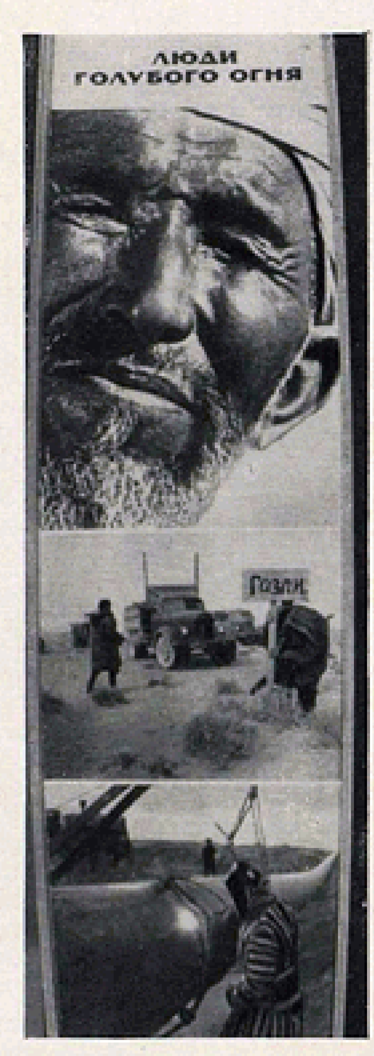












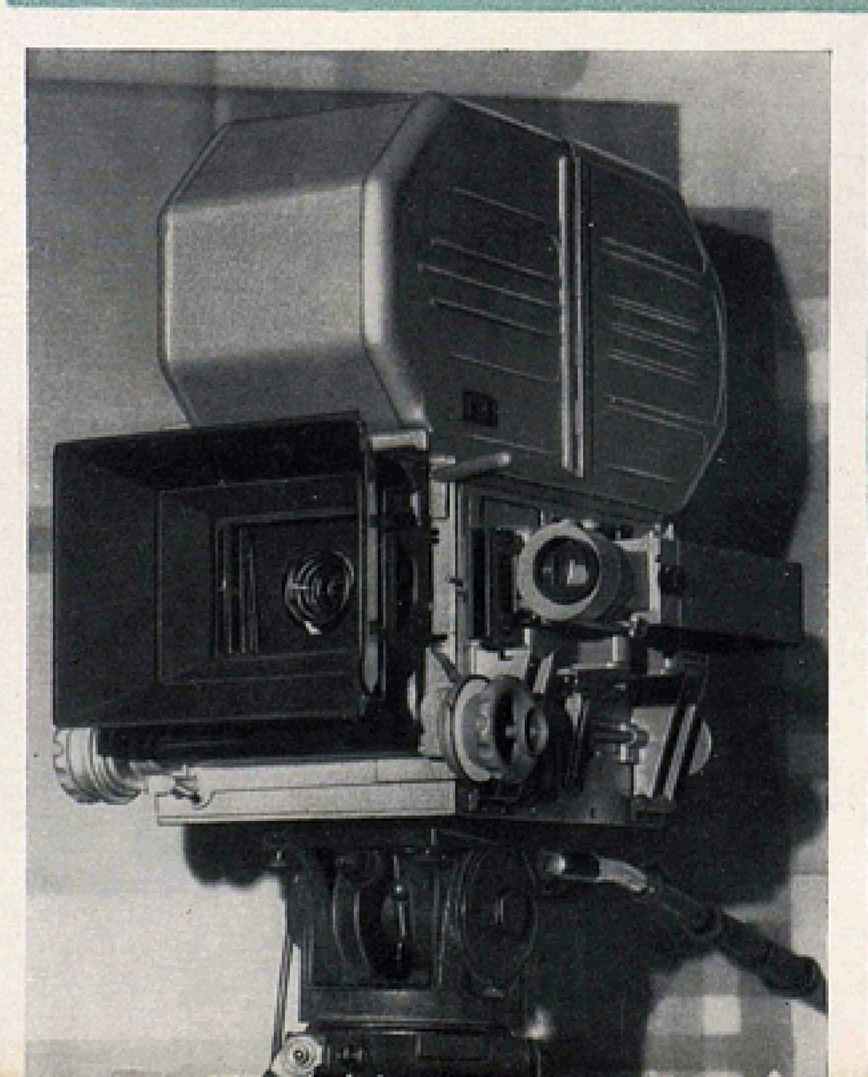








НА ВЫСТАВКЕ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА



Индекс
70399